

بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

أطروحة دكتوراه

**الدهر في شعر ابن الرومي**  
**(دراسة تحليلية)**

إعداد

**محمد عيسى عبد الله الجوراني**

إشراف الأستاذ الدكتور

**يونس شنوان**

حقل التخصص: الأدب والنقد

٢٠١٢-٢٠١٣ م

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد

في جامعة اليرموك

الدهر في شعر ابن الرومي  
(دراسة تحليلية)

Aeon in the poetry of Ibn AL- Rumi  
(Analytic Study)

إعداد

محمد عيسى عبدالله الحوراني

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، ١٩٨٧م.  
ماجستير في اللغة العربية، أدب ونقد، الجامعة الهاشمية، ٢٠١٠م.

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد، قسم  
اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وافق عليها

أ. د. يونس خيرو شنوان..... مشرفاً ورئيساً  
أ. د. عبد القادر أحمد الرياعي..... عضواً  
أ. د. مي أحمد يوسف..... عضواً  
أ. د. قاسم محمد المومني..... عضواً  
أ. د. موسى سامح ربابعة..... عضواً

تاريخ المناقشة

٢٠١٣ / ٧ / ٩م

## الشكر والتقدير

يطيبُ لي أن أتقدّم بخالص الشكر، وعظيم الامتنان، للأساتذة الكبار الذين نهلتُ من معارفهم ، وأفدتُ من عطائهم على مدى ثلاثين عاما، وأخصّ بالشكر أستاذي الدكتور يونس شنوان الذي رعاني بادئا، وأكرمني خاتما، وأسبغ علي من فضله وعلمه وطيب خلقه؛ فلا أجد عبارة تفيّيه حقّه، فأكتفي بالقول: إنك لعلّى خلق..

أما أستاذي الدكتور عبدالقادر الرباعي العالم الجليل الذي أغدق علينا من فيض علمه، ودمائه خلقه، وطيب تعامله؛ فأقولها شهادة: لقد كنت لنا نهرا سلسلا عذبا وارف الضفاف، وقدوة كنا - وإن تقطعت بنا المسافات - نهتدي بعلمها، ونهل من معارفها.

أما أساتذتي الكرام الذين تشرفت أن يكونوا مناقشي في هذه الرسالة، أنهل من معينهم، وأحرص على الإفادة منهم، فقد كانوا نجوما يهتدى بها في ضبابية زمن عسّاف براكبيه، فكانوا لنا مشاعل هداية عبر علمهم وكرمهم وطيب أخلاقهم، فمنهم من درّسني قبل ما يزيد على ربع قرن، فأسهم في بناء شخصيتي وفكري عن كثب: الأستاذة الدكتورة مي أحمد يوسف، والأستاذ الدكتور قاسم المومني، ومنهم من أفدت من علمه، وسمعت الطيبة، فكان أخا كريما وعالما جليلا نفخر به: الأستاذ الدكتور موسى زبابعة، فلهم مني كل عرفان وتقدير.

بقي أن أقول: كان ذاك الفتى قبل ثلاثين عاما فتى غرا مندفعاً إلى الحياة بحماس الشباب، كان يحب العربية، ويعشق أدبها، فصقلتموه بمعارفكم، وأغدقتم عليه من فضلكم، فعاد بعد ثلاثين وهو يحمل صوركم في صدره، فطبتم وطابت بكم أمتكم.

ولكم جميعا كلّ التقدير والاحترام والعرفان

## فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص بالعربية	ز
المقدمة	١
التمهيد	٦
أولاً: الدهر في اللغة	٧
ثانياً: أسماء الدهر	٩
ثالثاً: أشكال الدهر	١٠
رابعاً: مظاهر الدهر	١٢
خامساً: نظرة العربي إلى الدهر	١٤
سادساً: الصراع مع الدهر	١٦
سابعاً: رهاب الدهر	١٨
الفصل الأول: ابن الرومي : حياته وشخصيته وشعره	٢٢
أولاً: التعريف بابن الرومي	٢٣
ثانياً: مكانته بين الشعراء	٢٦
ثالثاً: ديوانه	٣٠
رابعاً: المؤثرات التي شكلت صورة الدهر في شعره	٣٥
• المؤثرات العامة : (العصر والبيئة).	٣٥
أ- العامل السياسي:	٣٥
ب-العامل الاجتماعي.	٣٨
ج-العامل الثقافي:	٣٩
• مؤثرات خاصة:	٤١
أ-مؤثرات جسدية:	٤١
ب- المؤثرات النفسية:	٤٦

٤٧	خامساً: علاقته مع الدهر.....
٤٧	أ- الصراع والاستسلام.....
٤٩	ب- عقيدته.....
٥١	ج. التطير.....
٥٦	الفصل الثاني: التداول الجمالي للدهر في شعر ابن الرومي.....
٥٧	أولاً: دراسة إحصائية استقصائية.....
٦٠	ثانياً: الاستخدام الفني لصورة الدهر في شعره.....
٧٤	ثالثاً: هيكل القصيدة، ولغتها، ومظاهر أسلوبية.....
٧٥	هيكل القصيدة في شعره:.....
٧٧	الوحدة في القصيدة:.....
٧٩	لغة القصيدة.....
٨١	مظاهر أسلوبية.....
٨١	١- التكرار.....
٨٨	٢- البديع:.....
٩٤	رابعاً: الموسيقى والإيقاع.....
٩٤	١- البحور:.....
٩٩	٢- القوافي:.....
١٠٠	٣- الإيقاع الداخلي:.....
١٠٣	خامساً: الأغراض الشعرية.....
١٠٤	١. المدح:.....
١٠٥	٢. الهجاء والسخر:.....
١٠٦	٣. الرثاء:.....
١٠٧	٤. الوصف:.....
١٠٨	٥. الغزل:.....
	٦. أغراض أخرى كالزهد والمجون وهما على طرفي نقيض، والفخر
١٠٩	والطرد وغيرها.....

الفصل الثالث: تجليات الدهر وحركة المعنى .....	١١١
أولاً: سلطة الدهر .....	١١٢
١- الدهر المهلك: .....	١١٣
٢- الدهر المبذل: .....	١٢٠
٣- الدهر المفرق: .....	١٢٣
٤- الدهر الخائن: .....	١٢٧
٥- الدهر المفسد: .....	١٣٠
ثانياً : جنود الدهر في الأرض: .....	١٣٤
١. صروف الدهر: .....	١٣٤
٢. نوائب الدهر: .....	١٣٧
٣. ريب الدهر: .....	١٣٩
٤. خطوب الدهر: .....	١٤١
٥. مصائب الدهر وأرزائه وحوادثه وعثراته: .....	١٤٥
ثالثاً: أثر الدهر في الشاعر: .....	١٤٨
أ) الشيب والشباب: .....	١٤٨
أ-١) الشيب والحسان: .....	١٥٥
أ-٢) الشيب والخضاب: .....	١٥٧
أ-٣) بكاء الشباب: .....	١٦١
أ-٤) الشيب والتصابي: .....	١٦٤
أ-٥) سقيا الشباب: .....	١٦٦
ب) الرهبة والخوف: .....	١٦٩
ج) التحدي والمواجهة: .....	١٧٤
د) الاستسلام: .....	١٧٦

١٨١ .....	الفصل الرابع: الرؤية الزمنية للدهر في شعر ابن الرومي
١٨٢ .....	أولاً: الزمن الكلي: "الماضي والحاضر والمستقبل"
١٨٦ .....	ثانياً: الزمن الجزئي
١٨٧ .....	١. العصور
١٨٩ .....	٢. القرون
١٩٠ .....	٣. الأعوام
١٩١ .....	٤. الفصول:
١٩٣ .....	٥. الشهور
١٩٥ .....	٦. الأيام
١٩٨ .....	٧. النهار
٢٠٠ .....	٨. الليل
٢٠٥ .....	٩. الساعات
٢٠٦ .....	ثالثاً: مظاهر الدهر السماوية
٢٠٦ .....	١. النجوم والأنواء:
٢١١ .....	٢. الشمس والقمر
٢١٤ .....	٣. الرياح والمطر:
٢١٨ .....	الفصل الخامس: دهریات ابن الرومي (دراسة تطبيقية)
٢٨٢ .....	الخاتمة
٢٨٦ .....	قائمة المصادر والمراجع
٢٨٦ .....	المصادر:
٢٩٢ .....	المراجع:
٢٩٨ .....	الدوريات:
٢٩٩ .....	الأطروحات والرسائل الجامعية:
٣٠٠ .....	الملخص باللغة الإنجليزية

## الملخص بالعربية

الهوراني، محمد عيسى. الدهر في شعر ابن الرومي. أطروحة دكتوراة، جامعة اليرموك، ٢٠١٣، إشراف الأستاذ الدكتور يونس خيرو شنوان.

مما لا شك فيه أن ابن الرومي علم من أعلام الشعر العربي، وقطب من أقطاب الشعر العباسي.. عرف بغرابة أطواره وتطيره وتشاؤمه، تناوبت عليه غوائل الدهر، ففجع غير مرة، وشعر بالمرارة والضيق، وترك القدر في يده وفكره جروحا لا تتدمل، فجاء شعره عميقا بعمق تجاربه، طافحا بعواطف حارة حارقة تندى من حرق عذة.. كان يعزوها في كل مرة إلى الدهر، مما ولد لديه صراعا مع هذا الكائن غير المرئي، الذي يتخذ أشكالا وألوانا وثيمات متنوعة في شعره.

وبعد استقراء ديوان الشاعر، واستقصاء تكرار الدهر ومتعلقاته فيه، ونظرا لأن ذلك التكرار لم يبق في إطار تكرار اللفظ والمدلول، بل خرج إلى مرأيا كثيرة متعددة، فإن ذلك كله كان مسوغا لدراسة جادة، تقوم على إعادة استقراء شعره للوقوف على تجليات الدهر فيه.. بل وتحليل بعض النصوص التي يمكن أن نطلق عليها "دهريات ابن الرومي".

وقد جاءت الدراسة في تمهيد وخمسة فصول تسبقها مقدمة وتليها خاتمة، ففي التمهيد وقفت بإيجاز على معاني الدهر في معاجم اللغة، وأسمائه، وأشكاله، ومظاهره، و نظرة العربي إليه، والصراع معه، ومن ثم رهاب الدهر.

أما الفصل الأول فعرض لحياة ابن الرومي وشخصيته وشعره، بإيجاز واقتضاب، بما يخدم بحثنا هذا، واشتمل على التعريف به، ومكانته بين الشعراء، وديوانه، والمؤثرات التي شكلت صورة الدهر في شعره، سواء أكانت عامة أم خاصة، ومن ثم علاقته مع الدهر.



وجاء الفصل الثاني تحت عنوان: التداول الجمالي للدهر في شعر ابن الرومي، قدمت به

دراسة إحصائية استقصائية لمفردات الدهر في شعره، فضلا عن الاستخدام الفني لصورة الدهر،

وعرجت على هيكل القصيدة، ولغتها، وبعض الطرائق الأسلوبية، والموسيقى والإيقاع،

والأغراض الشعرية، مستحضرا في كل ذلك ما يخص نظرة الشاعر إلى الدهر، لذا كان

الوقوف على تلك الطرائق خاصا بموضوعنا، ممثلا عليه، ولم يدخل في إطار العموميات.

وفي الفصل الثالث بحثت في تجليات الدهر وحركة المعنى، وجاء ذلك في ثلاثة مباحث،

تحدث الأول عن سلطة الدهر من خلال نعوته: المهلك والمبدل والمفرق والخائن والمفسد،

وعرض الثاني لجنود الدهر المزجاة إلى الأرض، وقد تبنت في صروفه ونوائبه وريبه وخطوبه

ومصائبه وأرزائه وحوادثه وعثراته، وفي المبحث الأخير عرضت لأثر الدهر في الشاعر

متجليا في الشيب والشباب، والرغبة والخوف، والمواجهة والاستسلام.

أما الفصل الرابع فقد تم البحث في الرؤية الزمنية للدهر في شعر ابن الرومي، متناولا

الزمن الكلي المتمثل بالماضي والحاضر والمستقبل، والزمن الجزئي بدءا من العصور فالقرون

فالأعوام فالفصول فالشهور فالأيام فالليل والنهار والساعات، ليأتي المبحث الأخير من هذا

الفصل باحثا في مظاهر الدهر السماوية ممثلة بالنجوم والأنواء، والشمس والقمر، والرياح

والمطر.

وجاء الفصل الأخير من الرسالة تطبيقيا تحت عنوان: دهريات ابن الرومي، اختار

الباحث مجموعة من النصوص الممثلة لموضوع البحث، وتناولها بالدرس والتحليل للوقوف على

فاعلية الدهر فيها، وموقف الشاعر منه، ودوره في بناء القصيدة والولوج إلى نسيجها المتكامل،

وهي نصوص مختارة يمثل كل منها مجموعة كبيرة من النصوص المشابهة في الطرح في

ديوانه، حاولت فيها أن أنأى عن كثير من النصوص التي أشبعت بحثا ودرسا.

وعليه ، فإن هذه الدراسة سعت إلى بلورة صورة واضحة لموقف الشاعر من الدهر،  
بعد القيام بحفريات جادة في ديوانه ، قامت على الاستقصاء والتحليل والتمحيص، ومتابعة هذه  
الظاهرة بتجلياتها وتطوراتها، وتحليل نماذج كاملة، وأفادت في ذلك كله من مناهج متنوعة  
أبرزها النفسية والتاريخية والأسلوبية والتأويلية.

## المقدمة :

الحمد لله ، رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه

أجمعين، وبعد :

فإنّ الولوج إلى عالم ابن الرومي يُعدّ مجازفة ومكابدة، فالمجازفة تكمن في الدخول إلى حقل أثراء الدارسون الكبار بقراءات متنوعة؛ مما يعني أن غرس شجرة جديدة بحاجة إلى إعادة قلب التربة، واختيار بذرة مختلفة ومناسبة، والمكابدة تكمن في عناء السفر في شعر ابن الرومي، فمسلكه طويل شاق على الرغم من المتعة والجمال الذي قد يطفئ وحشة الرحلة، ويخفف وعناء السفر.

ورحلتني مع ابن الرومي ليست جديدة، إذ سبق لي أن قرأت ديوانه مرتين، وبعض قصائده قرأتها مرات، وكنت إذ ذاك أشعر بذائقة إيقاعية وجمالية خصبة تشدني إلى قراءته قراءة متذوقة.. وأما الآن فقد عدت إلى ابن الرومي باحثًا، وفي ذهني مجموعة من المحطات اللافتة في شعره، فقرأت ديوانه باحثًا ومنقبا، ووقفت على ظاهرة تكاد تغلف شعره وتؤطره، فما يكاد يخرج منها في قصيدة إلا ويدخل إليها من باب آخر في قصيدة أخرى ، ألا وهي ظاهرة الدهر في شعره.

وبقراءة استقصائية إحصائية تبين لي تكرار كلمة الدهر بصورة لافتة، فلا تكاد تخلو قصيدة منها، أو من متعلقاتها كالزمن، والأبد والأمد وغيرها، وإذا عدنا إلى أسماء الدهر ومتعلقاته الزمنية أيضا نجد لها حضورا كبيرا، مما أراه ظاهرة تستحق الوقوف والدراسة المعمقة، لسبر أغوارها، والوقوف على تجليات الدهر، وأثره الفاعل في تجربته الشعرية ومسيرته الحياتية في آن، وهذا ما ستحاول هذه الدراسة القيام به.

ومما لا شك فيه أن ابن الرومي علم من أعلام الشعر العربي، وقطب من أقطاب الشعراء العباسي.. عرف بغرابة أطواره وتطيره وتشاؤمه، تناوبت عليه غوائل الدهر، ففجع غير مرة، وشعر بالمرارة والضيم، وترك القدر في بطنه وفكره جروحا لا تتدمل، فجاء شعره عميقا بعمق تجاربه، طافحا بعواطف حارة حارقة تندى من حرق عدة.. كان يعزوها في كل مرة إلى الدهر، مما ولد لديه صراعا مع هذا الكائن غير المرئي، الذي يتخذ أشكالا وألوانا وثيمات متنوعة في شعره.

وبعد استقراء ديوان الشاعر، واستقصاء تكرار الدهر ومتعلقاته فيه، ونظرا لأن ذلك التكرار لم يبق في إطار تكرار اللفظ والمدلول، بل خرج إلى مرايا كثيرة متعددة، فإن ذلك كله كان مسوغا لدراسة جادة، تقوم على إعادة استقراء شعره للوقوف على تجليات الدهر فيه.. بل وتحليل بعض النصوص التي يمكن أن نطلق عليها "دهريات ابن الرومي". وتتبع أهمية هذه الدراسة من جوانب متعددة ، أهمها :

١. أن هذه الدراسة وقفت على ظاهرة مهمة، لها وجود لاقت في شعر شاعر عباسي كبير هو ابن الرومي.

٢. أنها حاولت جلاء صورة الدهر في شعره، وبيان أثره في إثراء تجربته الشعرية، من خلال إعادة قراءة شعره قراءة تحليلية فاحصة.

٣. أنها جاءت دراسة أفقية استقصائية، وفي الوقت نفسه كانت دراسة رأسية تغوص في أعماق التجربة، لتبين أثر الدهر في حياة الشاعر وتشكيلاته الفنية والإبداعية.

٤. أنها كشفت عن ملمح أراه من أبرز مكونات القصيدة عند ابن الرومي.

٥. أنها ستفتح المجال أمام دراسات جديدة تبحث في الظواهر المختلفة عند كثير من الشعراء، تلك الظواهر التي ما يزال بعضها بكرا بحاجة إلى معالجة.

٦. أنها ستعالج محورا كونيا تداوله الشعراء منذ الجاهلية وحتى عصرنا هذا، للكشف عن

أهميته في بناء تجربة شعرية عباسية خصبة.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات السابقة التي تناولت ابن الرومي وشعره، إلا أن شعره

العزير ما زال يحمل مضامين وأبعادا فنية لم يحفل بها الدارسون.. ومن ثم فإنني لم أعثر على

أية دراسة حول الدهر في شعره.. وعلى الرغم من البحث والاستقصاء وتقليب وجوه العنوان

أثناء البحث، إلا أنني لم أجد دراسة رئيسة أو فرعية حول الموضوع.. وبعد استقصاء البحث

خارج إطار الشاعر تبين لي وجود عدد من الدراسات معظمها رسائل جامعية تناولت الدهر

والزمن في الشعر الجاهلي تحديداً مثل: الدهر في الشعر الجاهلي والإسلامي، محمد الحلو،

والزمن في الشعر الجاهلي، عبدالعزيز طشطوش، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام،

عبدالإله صائغ، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، حسني عبدالجليل يوسف.

وبعد الرجوع إلى معظم هذه الدراسات، والوقوف على مقدماتها ونتائجها، فضلا عن

الوقوف على إطارها المضموني، تبين لي أن دراستي هذه ستضيف إلى تلك الدراسات رصيـدا

جيدا في معالجة عميقة للظاهرة عند شاعر واحد عرف باتساع شاعريته وعمقه وجدته.

وقد جاءت الدراسة في تمهيد وخمسة فصول تسبقها مقدمة وتليها خاتمة، ففي التمهيد

وقفت بإيجاز على معاني الدهر في معاجم اللغة، وأسمائه، وأشكاله، ومظاهره، و نظرة العربي

إليه، والصراع معه، ومن ثم رهاب الدهر.

أما الفصل الأول فعرض لحياة ابن الرومي وشخصيته وشعره، بإيجاز واقتضاب، بما

يخدم بحثنا هذا، واشتمل على التعريف به، ومكانته بين الشعراء، وديوانه، والمؤثرات التي

شكلت صورة الدهر في شعره، سواء أكانت عامة أم خاصة، ومن ثم علاقته مع الدهر.

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان: التداول الجمالي للدهر في شعر ابن الرومي، قدمت فيه دراسة إحصائية استقصائية لمفردات الدهر في شعره، فضلا عن الاستخدام الفني لصورته، وعرجت على هيكل القصيدة، ولغتها، وبعض المناشط الأسلوبية، والموسيقى والإيقاع، والأغراض الشعرية، مستحضرا في كل ذلك ما يخص نظرة الشاعر إلى الدهر، لذا كان الوقوف على تلك المناشط خاصا بموضوعنا، ممثلا عليه، ولم يدخل في إطار العموميات.

وفي الفصل الثالث بحثت في تجليات الدهر وحركة المعنى، وجاء ذلك في ثلاثة مباحث، تحدث الأول عن سلطة الدهر من خلال نعوته: المهلك والمبدل والمفرق والخائن والمفسد، وعرض الثاني لجنود الدهر المَرْجاة إلى الأرض، وقد تبدت في صروفه ونوائبه وريبه وخطوبه ومصائبه وأرزائه وحوادثه وعثراته، وفي المبحث الأخير عرضت لأثر الدهر في الشاعر متجليا في الشيب والشباب، والرغبة والخوف، والمواجهة والاستسلام.

أما الفصل الرابع فقد تم البحث في الرؤية الزمنية للدهر في شعر ابن الرومي، متاولا الزمن الكلي المتمثل بالماضي والحاضر والمستقبل، والزمن الجزئي بدءا من العصور فالقرون فالأعوام فالفصول فالشهور فالأيام فالليل والنهار والساعات، ليأتي المبحث الأخير من هذا الفصل باحثا في مظاهر الدهر السماوية ممثلة بالنجوم والأنواء، والشمس والقمر، والرياح والمطر.

وجاء الفصل الأخير من الرسالة تطبيقيا تحت عنوان: دهريات ابن الرومي، اختار الباحث مجموعة من النصوص الممثلة لموضوع البحث، وتناولها بالدرس والتحليل للوقوف على فاعلية الدهر فيها، وموقف الشاعر منه، ودوره في بناء القصيدة والولوج إلى نسيجها المتكامل، وهي نصوص مختارة يمثل كل منها مجموعة كبيرة من النصوص المشابهة في الطرح في ديوانه، حاولت فيها أن أتأى عن كثير من النصوص التي أشبعت بحثا ودرسا.

وعليه ، فإن هذه الدراسة سعت إلى بلورة صورة واضحة لموقف الشاعر من الدهر،  
بعد القيام بحفريات جادة في ديوانه ، قامت على الاستقصاء والتحليل والنمحيص، ومتابعة هذه  
الظاهرة بتجلياتها وتطوراتها، وتحليل نماذج كاملة، وأفادت في ذلك كله من مناهج متنوعة  
أبرزها النفسية والتاريخية والأسلوبية والسأويلية.

وقد حظيت الرسالة برعاية كريمة من لدن أستاذ كريم، تتلمذت على يديه قبل ما يزيد  
على ربع قرن، فكان وثلة من الأساتذة الأجلاء خير قدوة لمحبي العربية لغة وأدبا، فأعذق علي  
من فضله، وكان موجهاً نصيحاً، رحب الصدر، طيب الخلق، فله مني كل إجلال واحترام،  
وأستميحه عذرا عن كل خلل أو تقصير، فما هو إلا جهد سعيت أن يكون على مستوى الطموح،  
فإن أجدت فالفضل لأساتذتي، وإن قصرت فمن نفسي.

والله ولي التوفيق

## التمهيد

ويشمل:

أولاً: الدهر في اللغة

ثانياً: أسماء الدهر

ثالثاً: أشكال الدهر

رابعاً: مظاهر الدهر

خامساً: نظرة العربي إلى الدهر

سادساً: الصراع مع الدهر

سابعاً: رهاب الدهر



## أولاً: الدهر في اللغة

تعددت استعمالات كلمة الدهر لتأخذ مدلولات وأشكالاً متنوعة، مما حدا بأصحاب المعاجم إلى الوقوف على المعنى اللغوي من خلال تلك الاستعمالات، فتباينت المعاني نظراً لذلك، وإن كان أكثرها يجعل منه مكافئاً للزمن معادلاً له، وإن اختلفا في الطول والقصر، فمن قائل هو الأمد الممدود<sup>(١)</sup>، إلى قائل: هو اسم لمدة العالم من ابتداء وجوده إلى انقضائه<sup>(٢)</sup>، وهناك من يقف بين ذلك، فيحدده بمدة زمنية هي ألف سنة<sup>(٣)</sup>، وإذا كان الدهر والزمن وجهين لمدلول واحد لدى البعض، فإن هذا المدلول متفاوت في الطول والقصر، ففي فروق اللغة يرى العسكري أن الدهر جمع أوقات متتالية، ويساوي بينه وبين الزمان<sup>(٤)</sup>، ولكن هل الزمن والدهر واحد؟ قيل: إن الأول محدود والآخر ممدود، وقيل: هما واحد يدلان على قليل الوقت وكثيره<sup>(٥)</sup>، وأيا يكن فالدهر "عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها... والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه"<sup>(٦)</sup>.

ويرى الزبيدي في تفريقه بين الدهر والزمن أن الدهر لا يحدد بوقت معين، فهو ممتد لا ينقطع أبداً، في حين يكون الزمن محدداً بوقت معين يمتد من شهرين إلى ستة أشهر<sup>(٧)</sup>، وهو في ذلك يتفق مع كثيرين في الدهر الممتد، ولكنني لا أجد ما يدعم رأيه في تعريفه الزمن، فكيف استطاع تحديده بين شهرين وستة أشهر؟ وما هي الأدلة على هذا التحديد؟

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط ٥، ١٩٥٦، دهر.

(٢) الزبيدي، مرتضى، تاج العروس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، الكويت، ط ٢، ١٩٨٦، دهر.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، دهر.

(٤) العسكري، أبو هلال، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩، ص ٢٦٣.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، زمن.

(٦) نفسه، زمن.

(٧) الزبيدي، مرتضى، تاج العروس، دهر.

وباستقراء الآراء السابقة نلاحظ أن هناك تقارباً في نظرة المعجميين إلى العلاقة بين كلمتي الدهر والزمن، في حين نجد التباين في طول المدة أو قصرها، فإذا كان الزمان يطلق على العصر وعلى قليل الوقت وكثيره، فإن الدهر يعبر عن المدة الكثيرة فقط.

كما نلاحظ من خلال تلك الآراء أنها تعاملت مع الوجه الزمني الفيزيائي للدهر، وعدته والزمان "كالظرف الخارق السعة، تتحرك داخله الكائنات وتقع في فضاءه الوقائع، فليس ثمة موت أو حياة ولا سكوت أو ثبات ولا آلام أو مسرات خارج هذا الظرف"<sup>(١)</sup>.

ومع أن الآراء التي تجعل من الدهر معادلاً زمنياً لطول المدة أو قصرها كثيرة، إلا أن هناك معاني أخرى اتفق عليها كثيرون بالرجوع إلى الاستعمالات الشائعة لدى العرب في مادة الدهر، ومن ذلك أن الدهر سمي كذلك لأنه يعني "الغلبة والقهر" وقد سورغ ذلك المعنى أن الدهر يأتي على كل شيء ويغلبه<sup>(٢)</sup>، بل وقد وصفه آخرون بالمصائب والنوازل بما هي مسببة عنه وهو سبب فيها<sup>(٣)</sup> ولا أرى في هذا أكثر مما عرف عن العرب في باب المجاز اللغوي إذ عزا العرب الكرم إلى اليد لأنها سبب فيه كما قال الشاعر:

[ المنسرح ]

لَهُ أَيَادٍ إِلَيَّ سَابِقَةٌ      أَعْدُ مِنْهَا وَلَا أَعْدِدُهَا<sup>(٤)</sup>

وكذا فالدهر سبب في النوازل والمصائب لا فاعل لها، وإن كان هناك من ينسب له الفاعلية.. تلك الفاعلية التي جعلت منه برأي كثيرين سلطة قاهرة غلبة.

(١) الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٦، ص ٦١.

(٢) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط٣، ١٩٨١، ج ٢ ص ٣٠٥.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، دهر. والزبيدي، تاج العروس، دهر.

(٤) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه ووضع فهرسه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، دت، ج ١، ص ٣٠٤.

## ثانياً: أسماء الدهر

أفرد المرزوقي في كتاب "الأزمنة والأمكنة" باباً كاملاً لأسماء الدهر وأقطاعه وما يتصل به<sup>(١)</sup>، ومردّد هذه الأسماء في الأغلب لاستخدامات العرب، وإن كان بعضها قليل الشيوع، أو أنه مستعار للدلالة على فاعلية الدهر، ومن تلك الأسماء الأزلم الجذع دلالة على سرعة مرّه وتقلبه، ورويت الأزلم بالنون، تشبيهاً لها بزمنات الشاة<sup>(٢)</sup>.

ومن أسمائه المسند، وذلك أن الحوادث تسند إليه، وعوض لأن الدهر ليل ونهار يتعاقبان ويتعوضان<sup>(٣)</sup>، والإبض وهو الحبل يعقل به البعير، فإذا قلت لا أفعله إيضاً، فالمعنى ما كان للدهر سبب<sup>(٤)</sup>، وأطلق عليه الأبد الأبيد بمعنى إقامة الدهر ومكثه، وقولنا: أبد الآباد كقولنا: دهر الدهور، ومن هنا أطلق عليه أيضاً الطيل والطول لطوله وبقائه<sup>(٥)</sup>.

ومن أسمائه كذلك المنون<sup>(٦)</sup> وهو "الموت" لأنه يَمُنُّ كل شيء يضعفه وينقصه ويقطعه، وقيل المنون الدهر<sup>(٧)</sup>، ويشيع هذا الاسم في الشعر، ومن ذلك قول أبي ذؤيب: [الكامل]

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْبِهِ تَتَوَجَّعُ      والدهرُ ليسَ بمُعْتَسِبٍ مِنْ جِزَعِ<sup>(٨)</sup>

ومن أسمائه الخبل والمخبل والتخبيل، وذلك لفساده لأنه إما يهرم وإما يقتل، وقد جمع

الأعشى بين اسميه المنون والخبل بقوله:

[البسيط]

(١) انظر: المرزوقي، أبو علي الأصفهاني، كتاب الأزمنة والأمكنة، مطبعة مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد، الهند، ط ١، ١٣٣٢هـ، ج ١، ص ٢٨٨ - ٢٩٦.

(٢) نفسه، ص ٢٨٨.

(٣) نفسه، ص ٢٨٩.

(٤) نفسه، ص ٢٩٠.

(٥) نفسه، ص ٢٩١.

(٦) نفسه، ص ٢٩١.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، من.

(٨) نفسه، من، وانظر ديوان الهذليين، مطبعة دار للكتب المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥، القسم الأول، ص ١٠ وقد وردت: أمن المنون وريبها.

أَنَّ رَأَتْ رَجُلًا أَغْشَى أَضْسَرَ بِهِ رَيْبُ الْمَتُونِ وَدَهْرٌ مُتَبَلِّ خَبِلٌ<sup>(١)</sup>

كما أطلق عليه حيرى، وذلك من قولهم: ما حار الدهر أي رجع، وأطلق عليه سجبس

عجبس، لأنه يحبس الناس، ومن ذلك قول تأبط شراً:

[الطويل]

هَنَالِكَ لَا أَرْجُو حَيَاةً تَسْرُنِي سَجِسَ اللَّيَالِي مُسْتَبَلًّا بِالْجَرَايِرِ<sup>(٢)</sup>

وسمي فطخلاً لقدمه<sup>(٣)</sup>، وقيل هو " دهر لم يخلق الناس فيه بعد، وزمن الفطخل زمن

نوح النبي "<sup>(٤)</sup>، وقيل سمي الملاوة، كما سمي الأعرم لكثرة نوائبه. <sup>(٥)</sup>، ومن معانيه: الدولة،

وهي من الإدالة والغلبة، وذلك لما بين الكلمتين من معنى الغلبة، وأما قولهم: الدهر دول فإنه

دالّ على أن الدهر لا ثبات له<sup>(٦)</sup>، ومن أسمائه العصر؛ بمعنى المنع والشدّة<sup>(٧)</sup>.

وتبقى استعمالات الدهر بدلالاته المختلفة، هي الناظم لكل هذه الأسماء، التي استمدت

وجودها من رؤية العربي لفاعلية الدهر وجبروته.

### ثالثاً: أشكال الدهر

يتخذ الدهر أشكالاً متعددة من حيث هو زمن ، ومن حيث هو قوة فاعلة في الأشياء،

وإذا كان المعنى اللغوي قد أفضى بنا إلى بعض تلك الأشكال، فإننا نستطيع إدراجها في مفاهيم

(١) ابن منظور، لسان العرب، منن. وفي الديوان: ودهر مفننٌ خَبِلٌ، والبيت الذي يسبقه:

صدت هريرة عنا ما تكلمنا جهلاً بأمّ خليل، حبل من تصل. انظر القصيدة في ديوان الأعشى، تحقيق

محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة بيروت، ط٧، ١٩٨٣، ص ٥٥

(٢) المرزوقي، كتاب الأزمنة والأمكنة، ج١، ص ٢٩٣، وفي ديوان تأبط شرا ورد البيت على النحو الآتي:

هنالك لا أبغي حياة تسرني سمير الليالي مُسْتَبَلًّا بِالْجَرَانِر. انظر ديوان تأبط شرا وأخباره، تحقيق علي ذو

الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٤٣

(٣) المرزوقي، كتاب الأزمنة والأمكنة، ج١، ص ٢٩٤

(٤) ابن منظور، لسان العرب، فطحل

(٥) المرزوقي، كتاب الأزمنة والأمكنة، ج١، ص ٢٩٥

(٦) ابن منظور، لسان العرب، دول.

(٧) نفسه، عصر

ثلاثة أولها: الدهر الفيزيائي الرياضي وهو مكافئ للزمن من حيث الانتظام والاطراد، فهو ذو حركة رياضية دائمة مفردة لا بداية لها ولا نهاية<sup>(١)</sup>، والدهر في هذا الشكل صورة لاستمرارية الزمن وديمومته، وحركته هي التي تغير من صور الحيات المرتبطة بالزمن، وهو بهذا الوعاء الذي يتسع لهذه الحيات، فعلى الرغم من حركته الدائبة إلا أنه يشكل فضاءً زمانياً مكانياً تسبح فيه الكائنات.

وثاني هذه الأشكال هو الدهر الاجتماعي، من حيث هو تشكيل للوعي الجماعي للأمم والشعوب، وهو ذاكرة تختزل حركة تلك الأمم، ويمثل فاعلية الزمن في المجتمع أو بالفرد من خلال علاقاته الاجتماعية، وهو وإن كان متولداً عن الزمان الفيزيائي، إلا أنه يمكن أن ينعكس من خلال الإحساس الجمعي به، وتأثيره على الأمم والشعوب والمجتمعات التي هي كائنات سابحة في هذا الدهر، فالوجود كله متزمن بالزمان كما يراه الوجوديون<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان الدهر يتخذ من فاعليته في المجتمعات شكله الاجتماعي فإنه يتخذ من الفرد مؤثلاً لأشكال متعددة، تتعدد بتعدد النفوس وعلاقتها بالوجود، ونظرتها إلى الزمن والحياة والفناء، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الإحساس الذاتي بالزمن، ووعي الفرد بوجوده، والتغيرات التي تطرأ على هذا الوجود من النواحي النفسية والفكرية والفيزيائية.

ومن هنا تكون الحركة محور الدهر، وهي اليد الطولى للفناء، في حين يكون الثبات محور الخلود، وهو ما يتنافى والحركة "فالزمن لا يصير زمناً في أي معنى من المعاني، إلا إذا

(١) الألويسي، حسام الدين، الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩٧.

(٢) بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣، ص ٥٣.

اقتترنت حالته بالحركة، سواء أكانت هذه الحركة حركة مادية خارجية في أبعادها الفيزيائية، أو حركة نفسية في أبعادها الإيقاعية المتعددة<sup>(١)</sup>

#### رابعاً: مظاهر الدهر

إن تعاقب الليل والنهار، وما يترتب عليه من حركة امتدادية نحو النهايات هو من أبرز مظاهر فاعلية الدهر في الأرض، تلك الفاعلية التي تتجلى مظاهرها بانهدام البنية الزمنية التي تتكون منها حيوات الكائنات، وإذا كان الزمن إيداناً بلحظة الولادة يشكل امتداداً متتامياً باتجاه الحياة، فهو من جهة أخرى يعود بالحياة إلى انتكاسة باتجاه الذبول والفناء، ومن هنا كانت ثنائية الموت والحياة أعظم مظهر من مظاهر الدهر وفاعليته، فمنذ وجد الإنسان على هذه الأرض كانت هذه الثنائية تشغل تفكيره، ويبحث لها عن أجوبة، لا تقوده إلا إلى أسئلة أخرى، وعندما كان يقف عاجزاً عن تفسير سرّ الموت، وعن تفسير ما يلم به من ملومات أثناء حياته كان يعزو ذلك إلى قوى خارجية لا طاقة له بها ولا دراية، وتتمثل تلك القوى في الدهر الذي يسيطر حسب اعتقادهم على الحياة والموت، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك، في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُبْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ﴾<sup>(٢)</sup>.

وقد ارتبطت هذه الثنائية بمظاهر أخرى تولدت عن فاعلية الدهر، وقد عاينها الإنسان وعاشها مثل الجذب والخصب.

فالجذب موت والخصب حياة، وكذا العقم والإنجاب، ولأن الخصب والإنجاب حياة تقاوم الزمن، فإن الجنب والعقم هما أداة البطش التي تدمر هذه الحياة، ومن هنا كان الصراع...

(١) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ودارا للكتاب العالمي، إربد،

ط١، ٢٠٠٨، ص ٦٣.

(٢) سورة الجاثية، آية ٢٤.

صراعاً مع آلة الدهر الزمنية التي لم تعز لها الحياة كما عزي لها الموت، وانبرت ملامح هذا الصراع لتشكّل ثنائية أخرى هي ثنائية الشيب والشباب بما هما انعكاس لفعل الزمن في الإنسان...

فكان من أبرز عوارض الدهر في الإنسان هو ما يخلفه الفعل الزمني في جسمه من حركة التناهي إلى الاستواء ثم إلى الضعف والموت، وقد كان الشيب من أبرز أعراض الانتكاس، والرجوع بالإنسان إلى حالة الضعف... فعُدّ نذير الموت وبريده.

إلا أن صراع الإنسان من أجل البقاء جعله يرى الشيب الذي هو دليل على تهالك الجسد مؤشراً لاكتمال الحكمة وبناء الفكر، ومن هنا عقدت المقارنات بين الشباب والشيب، فالأول - وإن كان دلالة على الصحة والقوة والاعتداد بالنفس والغرور بها، فهو دال على الطيش وكثرة الهنات، والآخر - وإن دلّ على الكبر والضعف والهزم والوقوف على حافة الموت - إلا أنه دليل نضج فكري واكتمال عقلي، يقول الهمداني: "جزى الله المشيب خيراً، فإنه أناة، ولا ردّ الشباب فإنه هنات"<sup>(١)</sup>.

وقد أشار القرآن الكريم إلى حالة الانتكاس الجسدي التي تصيب المرء عند الكبر، ويكون الشيب من أبرز علاماتها على لسان نبي الله زكريا حين نادى ربه: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَأَشْتَمَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾<sup>(٢)</sup>.

وبالرجوع إلى الشعر فقلما يخلو شعر شاعر من الحديث عن الشيب والشباب على امتداد مسيرة الشعر العربي قديمه وحديثه، فالشاعر العربي قد يبدأ قصائده بذكر أحدهما أو كليهما، أو

(١) الثعالبي، أبو منصور، اللطائف والظرائف واليوافيت في بعض المواقيت، جمعها الإمام أبو النصر أحمد المقدسي، مكتبة ومطبعة محمد صبيح وأولاده، القاهرة، ١٣٣٤هـ، ص ١٠٨.

(٢) سورة مريم، آية: ٤.

يضمنها أبياتاً تتعلق بالشباب والمشيب وآيات الكبر، وقلما تخلو قصيدة من ذكر هذا كله، سواء كان نصريحاً أم مجازاً<sup>(١)</sup>.

ولعلّ أبرز مظاهر الدهر تتمثل في ثنائيات الليل والنهار والجذب والخصب والعقم والإنجاب والشيب والشباب والحياة والموت، وقد كان الإنسان يعزو فاعليته في الوجه السلبي منها على التحديد.

### خامساً: نظرة العربي إلى الدهر

ارتبط الدهر قديماً بكثير من المعتقدات "الدينية" والمسلمات الروحية، فكان الإنسان يقف عاجزاً أمام الحياة والموت، دون امتلاك إجابات كافية للقضاء على حيرته، وآليات تسيير الكون من حوله، وفق السنن التي ارتضاها الخالق لهذا الكون الفسيح، فقد انحصر تصوره للزمن في الغيبيات، و"الميتافيزيقيا" التي تلف عقله بالحيرة، وتجعل منه امرئاً مستسلماً للنواميس المنتظمة حوله دون أن يجد لها إجابة تريح وتبدد حيرته وتتشئ بينه وبين الزمن جسوراً من التواصل واقتراح التعليلات العقلية<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا ظهرت الدهرية في الجاهلية، وقد كان يدين بها بعض العرب "والدهريون منكرو البعث والإعادة والخالق، لقد أنكرت هذه الفئة البعث، وأسندت الأفعال إلى الدهر على نحو حقيقي"<sup>(٣)</sup>.

(١) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي، الشباب والمشيب، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٧

(٢) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ص ٥١.

(٣) شحادة، عبد العزيز محمد، الزمن في الشعر الجاهلي، إريد، ١٩٩٥، ص ٤٤.



وقد أشار القرآن الكريم إليهم بقوله تعالى: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا

الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ ۝﴾<sup>(١)</sup>.

ولم يكن الشاعر الجاهلي بمعزل عن ذلك، فكان له "موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده بالسدر أو هكذا كان يرمز للزمان بهذه الكلمة، وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان بوصف الزمان عاملاً مهدداً للبقاء والحياة معاً"<sup>(٢)</sup>.

وبمجيء الإسلام اختلفت النظرة إلى الدهر، وذلك بإدراك العربي بأن تلك القوة الغيبية الفاعلة في هذا الكون هي قوة الله القدير، وأن ما سواه مخلوق مؤتمر بأمره، خاضع لإرادته فتبين من خلال القرآن الكريم ورود كلمة الدهر بمعنى المدة الزمنية طالبت أم قصرت، فقد قال تعالى: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ ۝﴾<sup>(٣)</sup>، وورد في الحديث الشريف قوله - صلى الله عليه وسلم -: "لا تسبوا الدهر، فإن الله هو الدهر"<sup>(٤)</sup>.

وعلى الرغم مما آثاره هذا الحديث من تجاذبات في تفسيره، إلا أن مختلف الآراء كانت تصب في أن الدهر مسير بيد الله - سبحانه، مخلوق له لا هو ذاته... والنهي عن شتم السدر وسبّه جاء من أن "العرب كان من شأنها أن تذم الدهر وتسبه عند الحوادث والنوازل تنزل بهم من موت أو هرم فيقولون: أصابتهم قوارع الدهر وحوادثه وأبادهم الدهر، فيجعلون الدهر الذي يفعل ذلك فيذمونه"<sup>(٥)</sup>.

(١) سورة الجاثية، الآية ٢٤.

(٢) العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٩٤.

(٣) سورة الإنسان، آية ١.

(٤) القشيري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢، ج ١٥، ص ٢-٣.

(٥) اللسان، دهر.

وقيل في تخريج معناه أن ما أصابك من الدهر فالله فاعله ليس الدهر، فإذا شتمت به الدهر فكأنك أردت به الله سبحانه<sup>(١)</sup>.

على أن العربي كان ينظر إلى الدهر نظرته إلى الموت، وكان يجد في تسميته معاني السطوة والجبروت، وعادة ما وظفه الشعراء في مواقف الحسرة والانكسار والتسليم بالغيب<sup>(٢)</sup>.

### سادساً: الصراع مع الدهر

منذ وجد الإنسان على هذه الأرض أدرك أنه جزء من منظومة كونية محكومة بالزمن، فحياته من بدئها إلى منتهاها مؤطرة بهذا الإطار، والأشياء من حوله تسبح في هذا الفضاء الزمني، الذي يحدد بدوره البداية والنهاية لأية حياة تدب على هذه الأرض<sup>(٣)</sup>.

ونظراً لإدراكه حتمية الفناء، وإحساسه الخارجي بتهالك الكائنات، وانطفاء الكثير من الحيات، انعكس ذلك على إحساسه الداخلي بهذا الأجل الذي يتهدد وجوده، ويجتذبه بقوة إلى النهاية.

من هنا شعر الإنسان بما يتهدد حياته، وأحس بوجود تلك القوى الخفية التي تأخذ من حياته شيئاً فشيئاً إلى أن تنتهيها، فأخذ يبحث عن المواجهة، ولكنه أدرك أنها مواجهة غير متكافئة<sup>(٤)</sup>، وأدرك أنه لا محالة صائر إلى ما صار إليه سواء، وأن إيقاف عجلة الزمن تعني بصورة أو بأخرى الوصول إلى الخلود... وهو أمر أدركه الشعراء كما أدركه الفلاسفة، فقد قيل إن الإنسان "يبدأ بالموجود ويختفي بالوجود"<sup>(٥)</sup>.

(١) اللسان، دهر.

(٢) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص ٥٧.

(٣) بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٩٧٣م، ص ٢٥٣.

(٤) الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص ١٣٤.

(٥) ملكوري، جون، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢، ص ٢٢٨.

من هنا جرّد الإنسان أسلحته لخوض معركة الوجود ضد الدهر.. ولكنه في النهاية يستسلم للفناء لعدم قدرته على مواجهة ما لا يرى، وقد لخص لنا عمرو بن قميئة تلك المعركة غير المتكافئة بقوله:

[الطويل]

رَمَتْنِي بَنَاتُ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثُ لَا أَرَى	فَكَيْفَ بِمَنْ يَرْمِي وَلَيْسَ بِرَامٍ
فَلَوْ أَنَّهَا نُبِّلَ إِذَا لَا تَقِيَّتُهَا	وَلَكِنِّي أُرْمَى بِغَيْرِ سَهَامٍ
وَأُقْنَى وَمَا أَقْنَى مِنَ الدَّهْرِ لَيْلَةً	وَلَمْ يُغْنِ مَا أَقْنَيْتُ سَلَكَ نِظَامٍ
وَأَهْلِكُنِي تَأْمِيلُ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ	وَتَأْمِيلُ عَامٍ بَعْدَ ذَلِكَ وَعَامٍ <sup>(١)</sup> .

فالإنسان يعزل نفسه بالأمان، ويؤمل نفسه بطول البقاء، ولكن النهاية محددة، فلم يكن صراعه مع الزمن إلا شكلاً من أشكال صراعه مع الدهر الذي لا يتمثل بالزمن وحده، بل بكل ما من شأنه أن يأتي بالبأس والبؤس والكوارث والنوازل والخراب والتدمير، فكانت تلك القوة الهائلة التي تصيب الناس بالبلى والابتلاء هي قوة الدهر المنحاز إلى الشر دائماً<sup>(٢)</sup>.

ولمّا كان الشاعر يعكس معاناته وتجاربه، ويعبر عما يجيش في نفسه من مشاعر فقد اتخذ "موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده بالدهر، أو هكذا كان يرمز للزمان بهذه الكلمة، وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان، بوصف الزمان عاملاً مهدداً للبقاء والحياة"<sup>(٣)</sup>، وانبرى لبث معاناته الوجودية ليعلن ثورته حيناً واستسلامه أحياناً.

(١) انظر ابن قميئة، عمرو، ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مطابع دار الكتاب العربي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥م، ص ٤٥-٤٧.

(٢) يوسف، حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٥١.

(٣) العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص ١٩٤.

## سابعاً: رهاب الدهر

إن الصراع المستمر بين الإنسان وتلك القوى غير المرئية التي تجعله ضحية مواجهة غير متكافئة، جعل الخوف من المجهول القادم عبر بوابة القدر ، والمحمول عبر بوابات الدهر، يسيطر على الإنسان، بنسب متفاوتة، منها ما اتخذ صورة كلية سيطرت على ساكنها، وتمادت في تعذيبه، ونكلت به، لدرجة أن خوفه من المجهول الذي يأتي به الدهر أصبح حالة مرضية قهرية، تصيبه بالوسواس القهري، وتسكنه بنظرة وجودية قلقة يغلب عليها التطير والتشاؤم، وهو ما سنبحثه هذه الدراسة في علاقة ابن الرومي بالدهر.

من هنا كان لا بدّ من الوقوف على مفهوم الرهاب عموماً كحالة مرضية، وإن تنوعت تصنيفاتها حسب الشدة والضعف، وحسب مدى استثارة المسبب، إذ " ترتبط الرهابات والوسواس ومشاكل الوسواس القهرية بالخوف. ولنتذكر أن التجنب الرهابي للموقف يمكن أن يستثير الخوف، وأن سلوك الوسواس القهرية يتكرر المرة تلو الأخرى، وهذا يحفز على الخوف. وتتبنى الوسوسة القهرية شكلاً من السلوك ليتعامل على نحو مفترض مع الخوف، ومن ثم يصبح المرء خائفاً من عدم تنفيذ ذلك السلوك في كل مرة تظهر فيه الوسوسة"<sup>(١)</sup>.

ورهاب القدر والمقدر هو شكل من أشكال الخوف من الدهر ، وما يأتي به، بالنظر إليه قوة فاعلة، فالخوف من " قدرية الحياة أدخل الإنسان في حالات تغريب متشعبة، وزاد من حمولات العقل، وحال دون قدرة الذات الأناسية على فهم رمزية التناغم مع قدرية الذات الطبيعية"<sup>(٢)</sup>.

(١) ألبرت.ج. فورجيوني، وآخرون، سيكولوجية المخاوف، ترجمة أحمد محمد مبارك الكندري، مراجعة حمدي محمد ياسين، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٥، ص ١٣٣

(٢) الحافظ، منير، سوسيولوجيا الرهبة- الأنا القويمية وأنماط ثقافة الخوف، الناشر دار الناي ودار المحاكاة، دمشق، ٢٠١١، ص ١٥٣

وإذا كان الوجود مثار جدل لدى الإنسان قديماً، فإن الوجودية الحديثة وقفت على هذا الصراع الذي تراه الباعث الأول للخوف، فعرف سارتر الخوف بأنه " شعور يستهدف من خلال سلوك سحري إنكار أحد موضوعات العالم الخارجي، وهو يمضي في ذلك إلى حدّ إفناء نفسه لإفناء الموضوع معه"<sup>(١)</sup>.

والمجهول لدى الإنسان هو الأكثر خطراً، والأشدّ بأساً، إلى أن يصبح معلوماً، ولكن هناك قوى غامضة هي التي تقلق الإنسان وتقضّ وجوده وتجعله في صراع دائم، لذا يرى المشتغلون بالفلسفة أن مجال الوجودية " وموضوعها محصور في ثلاثة مباحث وهي: الطبيعة، ما وراء الطبيعة، الإنسان"<sup>(٢)</sup>.

وفي علاقتها مع ما وراء الطبيعة تبدو إشكالية الصراع، وتنتاب حمى القلق والخوف الإنسان، الذي يحاول أن يثبت وجوده، فهو "خي" بقلقه وهمومه وخاطراته وتجاربه وآلامه ومصائره، الإنسان الذي يحمل الخطيئة في جوهرة، كأنها الشوكة في لحمه، ويحيط به القلق على مصيره والخوف مما يهدده، ويترصده الموت ليقتضي على وجوده، ولا يستطيع أن يعيش إلا في الخطر وبالمخاطرة، ومن هنا كانت لحمة حياته الآلام وسداها المخاوف"<sup>(٣)</sup>.

وإذا كانت المخاوف تسكن الإنسان وتملؤه رعباً من المجهول القادم عبر الزمن، فإن أهم روافد تلك المخاوف يتمثل بالخرافات التي صنعها الإنسان نفسه رغبة منه في تجسيد المجهول ورؤيته، أو ادعاء تلك الرؤية لتسهيل عملية الصراع، وإقناع الذات بالسيطرة على ساكنها المتمثل بهواجس الخوف.

---

(١) سارتر، جان بول، نظرية في الانفعالات، ترجمة سامي محمود علي، طبعة دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٥٣

(٢) عبد الغني، جمال محمد سعيد، الخوف عند الوجودية والنصرانية، مكتبة زهراء للشرق، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١١

(٣) نفسه، ص ٢٥

ومع أن السلوكيات الخرافية قد لا تكون ضارة نسبيا، فهي " ككل الأفعال التي يتمادى المرء في القيام بها، يمكن أن تكون السلوكيات الخرافية مدمرة، وبالنظر إلى جذور الخوف، تعد السلوكيات الخرافية - مثل السلوكيات القهرية - بديلا عن الطرق المنطقية والتوافقية للتكيف مع العالم المثير للقلق " (١).

وقلّق الإنسان منذ الأزل هو الذي جعله دائب البحث عن السكينة، ولكنها مطلب عسر أمام نوائب الدهر، وجبروت الموت، فانبرى " يجمال العلاقة بين الذات والطبيعة، كي يتخلى عن إحساسه بالقسوة والرغبة من ظواهر الحياة، ويربّي مشاعره، ابتغاء تكوين طبائع جمالية تضمن له توازنا سويا مع الواقع " (٢).

ولكن تلك المحاولات كانت تصطدم بمجاهيل لا تلبث أن تتفق عنها مسيرة الزمن، لتعلن أن الوجود الإنساني حالة مربوطة بإرادة فوقية، هي القدرة على إفنائه وإنهائه، ومن هنا فإن " نشأة تأليه القوى الخارقة، كانت انعكاسا حتميا للحاجة التي تمكّن الإنسان من أن يحقق بها التطهير من نوازع الخوف، وأن ما ابتدعه من طقوس ورؤى وشعائر، كانت مشهديات روحية " (٣).

وهذا ما جعل بعض الوجوديين يخرجون من إطار الوجودية الإلحادية إلى وجودية تؤمن بالابتلاء ، كما جاء في ابتلاءات الأنبياء آدم وإبراهيم وأيوب، في حين استقرت نظرة آخرين على أن الوجود لا تحكمه قوانين الحياة، بل أنه " في حقيقة أمره تحكمه قوانين العدم، على

(١) ألبيرت.ج. فورجيولي، وآخرون، سيكولوجية المخاوف، ص ١٣٩

(٢) الحافظ، منير، سوسيولوجيا الرهبة- الأنا القويمية وأنماط ثقافة الخوف، ص ١٨٤

(٣) نفسه، ص ٢٦

اعتبار أن كلّ مكوّن قابل للتحوّل، وكل مخلوق حيّ آيل إلى عدم، وما من شيء موجود بالقوّة أو بالفعل ، إلا وكان قابلاً للتفكك والانحلال<sup>(١)</sup>.

وهذا ما جعل كثيرين يشككون بجدوى الحياة، ومدى مقدرة الإنسان أن يكون فاعلاً فيها، ولكن التفكير في ذلك يراه آخرون، خروجاً على الصواب، بل " إن كل تفكير ليس أكثر من صناعة أكاذيب، حيث نقوم بصك مجازات تحل الاستقرار الأصيل للوجود والمعنى محل التشابه الأزلّي لعالم مادي لا يخفي وراءه أي معنى روحي"<sup>(٢)</sup>.

إنّ هذا الرهاب الذي تعزّزه نوائب الدهر، وترفده الحياة نفسها بجبروت القدر والموت، يتفاوت من نفس إلى أخرى، فيتمادى أحياناً ليصبح حالة مرضية مستطيرة، ويضمحل أحياناً أمام النفس المستسلمة للطمأنينة ، القانعة بعدم فاعلية الحياة أمام سطوة الموت.

وابن الرومي واحد من أبرز الذين سيطر عليهم ظلام الرهاب من ذلك المجهول القادم عبر بوابة الدهر، وقد عزّزته الفجائع المشهودة في واقعها، فانبهرى يتطير من كل مجهول، ويتحسس المصائب القادمة قبل وقوعها، ويتبدى الدهر ذا فاعلية جبارة في شعره وحياته، كما سيأتي.

---

(١) السابق، ص ١٦٩

(٢) حمودة، عبد العزيز، الخروج من اللّتيه، عالم المعرفة، دمشق، العدد ٢٩٨، ص ١٠٧

## الفصل الأول

### ابن الرومي : حياته وشخصيته وشعره

ويشمل:

أولاً: التعريف بابن الرومي

ثانياً: مكانته بين الشعراء

ثالثاً: ديوانه

رابعاً: المؤثرات التي شكلت صورة الدهر في شعره

• مؤثرات عامة : البيئة

العصر

• مؤثرات خاصة: جسمية

نفسية

خامساً: علاقته مع الدهر



## أولاً: التعريف بابن الرومي

هو علي بن العباس بن جريج وقيل جورجيس<sup>(١)</sup>، أو جرجس<sup>(٢)</sup>، كان مولى لعبيدالله بن عيسى بن جعفر بن المنصور، ولد في بغداد في الثاني من رجب سنة إحدى وعشرين ومئتين للهجرة، في مكان يقال له العقيقة ودرب الختلية في دار في بغداد إزاء قصر عيسى بن جعفر بن المنصور<sup>(٣)</sup>، لأب من موالي بني العباس لم تذكر عنه الكتب شيئاً ذا بال، ويستشف من شعر ابن الرومي نفسه أن ذلك الأب كان يوناني الأصل، أو روميه، إذ يقول: [الطويل]

وَنَحْنُ بَنُو الْيُونَانِ قَوْمٌ لَنَا حِجَا وَمَجْدٌ وَعِيدَانُ صِلَابِ الْمَعَاجِمِ<sup>(٤)</sup>

أما أمه ففارسية الأصل سنداً لشعر أبائها، إذ يقول: [المنسرح]

كَيْفَ أَغْضِي عَلَى الدَّيَّةِ وَالْفَرْسِ سُنْ خُؤُولِي وَالرُّومُ أَغْمَامِي<sup>(٥)</sup>

عاش في بغداد، وأحبها ولم يغادرها إلا مرة واحدة إلى سامراء، ثم ما لبث أن عاد إليها ولم يغادرها بعد ذلك<sup>(٦)</sup>، توفي والده وهو في حداثة سنه، فنشأ في رعاية أمه حسنة بنت عبدالله السجزي<sup>(٧)</sup>، التي لم تكن فارسية لأبيها وأمها - كما يستدل العقاد - إذ إن ابنها لم يكن يتقن

(١) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ص ٣٥٨

(٢) المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران بن موسى، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء اللغة العربية، مصر، ١٩٦٠، ص ١٤٥

(٣) ابن خلكان، وفيات الأعيان، المجلد الثالث، ص ٣٦١. وفي معجم الشعراء وردت العتيقة لا العقيقة.

(٤) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، ديوانه، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨١، ج ٦، ص ٢٢٧٢.

(٥) انظر، المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية ببيروت، د ت، ج ٤، ص ١٨٢.

(٦) الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبطه زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط ٤، د ت، ج ٣، ص ١٠٠

(٧) المرزباني، معجم للشعراء، ص ١٤٥

الفارسية<sup>(١)</sup>، وبقي له أيضا أخ أكبر منه توفي شابا ففجع به، ثم تزوج فرزق بثلاثة أبناء فجع بوفاتهم جميعا وهم في سن الطفولة، ثم فجع بزوجه أم أبنائه وهي في مقتبل العمر<sup>(٢)</sup>، لتكون وفاة أخيه<sup>(٣)</sup> بعد ذلك إعلان سوداوية لم تتطفئ بمرور الوقت، وأخذت الفجائع تتنامى، وتنتقل به من موت إلى موت، ليشكل المشهد الرثائي حضورا مميزا في شعره، ولينبري سخطه على الدهر الذي جرّده من أسرته، وحرمه من أبنائه وهم في عمر الورود.

ويعزو بعض الباحثين أسباب وفاة الأبناء إلى أسباب وراثية، فهي - برأيهم - راجعة " في الأغلب إلى ضعف مدد الحياة فيه، وتلك أسرة مضعوفة لا يعمر أبناؤها، وأن تلك الفجائع المتلاحقة أثّرت في كيانه وأثّارت قريحته، فكان نصيب الرثاء في ديوانه غزيرا متميزا قلّ نظيره في سائر شعر الرثاء العربي، ولا نكري أن أحدا جراه بصدد رثاء الأبناء"<sup>(٤)</sup>.

ولا أجد سببا علميا لإطلاق هذا الحكم على أسرة ابن الرومي، وهل كان الموت وحده كافيا في حصاده المبكر لأعمار هؤلاء لتعميم الحكم بأنها أسرة مضعوفة وقصيرة مدد الحياة.. أم أن هناك أسبابا وراثية مرضية أو غير مرضية كافية لإطلاق ذلك الحكم مما لم تذكره المصادر.. كما لم يتبين مثل ذلك في شعر شاعرنا.. فضلا عن أن ابن الرومي نفسه عاش سني حياته كما هو متوسط أعمار الأمة.. إذ قضى عام ٢٨٣هـ على أرجح الأقوال.

(١) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٩٨٢، ص ٧٤

(٢) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٦، ص ٧٥٩

(٣) الحموي، أبو عبد الله ياقوت، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١، ج ٥، ص ٢٨٧

(٤) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،

١٩٨٢، ص ٢٠

وقد كان ابن الرومي على درجة من العلم والمعرفة، فنشأ "على نصيب واف من علوم عصره وساهم في القديم والحديث منها بقسط وافر في شعره، فلو لم يقل المعري أنه يتعاطى الفلسفة والمسعودي أن الشعر كان أقل آلاته لعلمنا ذلك من شواهد شتى في كلامه"<sup>(١)</sup>.

واختلف في سنة وفاته، فحسب ابن خلكان "سنة ثلاث وثمانين، وقيل أربع وثمانين، وقيل ست وسبعين ومائتين ببغداد، ودفن في مقبرة باب البستان"<sup>(٢)</sup>، وحسب الصفدي توفي في حدود التسعين ومائتين<sup>(٣)</sup> وحسب المرزباني سنة ثلاث وثمانين ومائتين<sup>(٤)</sup>.

ولم أجد في المصادر التي وقعت عليها من قال بست وسبعين غير ابن خلكان، كما لم أجد من قال بالتسعين غير الصفدي، في حين أن معظم من أرخ لوفاته قال بثلاث وثمانين أو أربع وثمانين<sup>(٥)</sup>.

والراجح لدينا ما رآه العقاد من أن وفاته في سنة ثلاث وثمانين دون أربع وثمانين "ويقوي هذا الترجيح أن مضاهاة التواريخ تثبت لنا أن جمادى الأخرى من سنة ثلاث وثمانين بدأت يوم جمعة، فيكون يوم الأربعاء قد جاء لليلتين بقيتا من جمادى الأولى في تلك السنة كما جاء في تاريخ الوفاة"<sup>(٦)</sup>.

(١) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٨٣، وينظر المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران،

تحقيق علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٧، ص ٢٢٣

(٢) ابن خلكان، وفیات الأعيان، المجلد الثالث، ص ٣٦١

(٣) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك، الوافي بالوفيات، باعتناء محمد الحجيري، صادر عن جمعية المستشرقين الألمانية، دار فرانز شتاينر، فيسبادن، شتوتغارت، ١٩٨٨، ص ١٧٠

(٤) المرزباني، معجم الشعراء، ص ١٤٥

(٥) ينظر بذلك غير من ذكر: الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي، تاريخ بغداد، تحقيق مصطفى عبد القادر عطاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ج ١٢، ص ٢٦. والمسعودي، مروج الذهب، تحقيق محمد

محيي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، دت، ج ٤، ص ٢٨٣

(٦) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٢٢٤

وأما عن سبب الوفاة فتتفق المصادر على أنه مات مسموماً، وتروى القصة بشيء من الطرافة والتندر، إذ قيل إن " الوزير أبا الحسين القاسم بن عبيد الله بن سليمان بن وهب وزير الإمام المعتضد كان يخاف من هجوه وقلبات لسانه بالفحش، ففس عليه ابن فرّاس، فأطعمه خشكانجة مسمومة وهو في مجلسه، فلما أكلها أحسّ بالسّم فقام، فقال له الوزير: إلى أين تذهب، فقال إلى الموضع الذي بعثتني إليه، فقال له: سلّم على والدي، فقال: ما طريقي على النار؛ وخرج من مجلسه وأتى منزله وأقام أياماً ومات"<sup>(١)</sup>.

### ثانياً: مكانته بين الشعراء

شهد القرن الثالث الهجري بروز نخبة من الشعراء الذين كان لهم حضور فاعل في مسيرة الشعر العربي " كأبي تمام والبحتري والحسن بن الضحّاك وعلي بن الجهم ودعبل الخزاعي وابن المعتز وابن الرومي، وعاش فيه مع هؤلاء مئات من قادة الشعر المحسنين وغير المحسنين والمحترفين وغير المحترفين"<sup>(٢)</sup>.

وقد كان لابن الرومي اتصال ببعض شعراء عصره، ويحفل ديوانه بعدد كبير من قصائد الهجاء لبعض الشعراء، ومن أولئك البحتري، الذي لم يرتق ابن الرومي إلى مرتبته \_ حسب كثيرين \_ ولم ينل الحظوة التي نالها البحتري عند الخلفاء، وربما كان لإحساسه بذلك أثر في هجائه للبحتري الذي أعرض بدوره عن الرد عليه واستصغر شأنه<sup>(٣)</sup>.

ولعلّ مكانة الشاعرين في ذلك القرن هي التي دفعت إلى عقد المقارنات بينهما، فيرى المرزباني أنّ ابن الرومي أشهر شعراء زمانه بعد البحتري، وأكثرهم شعراً، وأحسنهم أوصافاً، وأبلغهم هجاءً، وأوسعهم افتتاناً في سائر أجناس الشعر وضروبه وقوافيه، يركب من ذلك ما هو

(١) ابن خلكان، وفیات الأعيان، المجلد الثالث، ص ٣٦١

(٢) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٣٨

(٣) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص ٦١

صعب متناوله على غيره، ويلزم نفسه ما لا يلزمه، ويخلط كلامه بألفاظ منطقية بجمل لها المعاني ثم يفصلها بأحسن وصف، وأعذب لفظ<sup>(١)</sup>.

ويعزو المرزباني قصور مكانة ابن الرومي عن البحتري لدى الخلفاء والرؤساء إلى أنه ما مدح أحدا قط إلا وعاد فهجاه، مما جعل الرؤساء وغيرهم يتحامونه، وينأون بأنفسهم عن مدحه خشية هجائه<sup>(٢)</sup>.

ويرى الصفي أنه كان شاعرا فحلا، بعيد استقصاء المعاني ذا تشبيهات غير اعتيادية، فيقول: "ابن الرومي من الشعراء المطولين الغواصين على المعاني، كان إذا أخذ المعنى لا يزال يستقصي فيه حتى لا يدع فيه فضلا ولا بقية، فربما سمح بعض الأوقات، ومعانيه غريبة جيدة، وكان إذا أعجبه المعنى كرره في عدة مواضع في قواف مختلفة"<sup>(٣)</sup>.

ويرى بعض المحدثين في إطار مقارنته بالبحتري أن النقاد العرب يتفوقون "على تفضيل البحتري على ابن الرومي، أما الغربيون فالمرجح أنهم يفضلون ابن الرومي. ربما كان البحتري أجمل لغة، وأكثر صقلا، ولكن ابن الرومي أكثر إخلاصا لنفسه"<sup>(٤)</sup>.

وأرى أن التجربتين مختلفتان، والمقارنة بينهما غير دقيقة، فكل منهما شاعريته وتجربته التي تجعل منه في مصاف الشعراء الكبار، وإن أجاد هنا وكبا هناك.

ومن المرجح أن الشاعرين كانا يلتقيان، وكان بينهما مسامرات شعرية، ومن ذلك ما روي عن ابن الرومي نفسه، أنه قال: "كان البحتري معي جالسا، فسلم علينا ابن عيسى بن المنصور، فقال لي: من هذا؟ فقلت هذا عيسى بن المنصور، الذي يقول ابن الرومي في أبيه:

(١) المرزباني، معجم الشعراء، ص ١٤٥

(٢) نفسه، ص ١٤٥

(٣) الصفي، الوافي بالوفيات، ج ٢١، ص ١٧٢

(٤) جست، روفون، ابن الرومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصار، دار الثقافة، بيروت، د ت، ص ٩٠

[المتقارب]

يُقْتَرُ عَيْسَى عَلَى نَفْسِهِ      وَلَيْسَ بِبَاقٍ وَلَا خَالِدٍ  
فَلَوْ يَسْتَطِيعُ لِنَفْتِيهِرِهِ      تَنْفَسَ مِنْ مَنْخَرٍ وَاحِدٍ

فقال لي: أفّ وتفّ، هذا من خاطر الجنّ لا من خاطر الإنس، ووثب ومضى<sup>(١)</sup>.

وبالعودة إلى ديوان ابن الرومي نظفر بقصائد تكيل هجاء مرّاً للبحثري، لدرجة المطالبة بإقامة الحد عليه، لكثيرة سطوه على شعر غيره، متهماً صنوه بالسرقات:

[البسيط]

أَيَسْرِقُ الْبَحْثَرِيُّ النَّاسَ شَعْرَهُمْ      جَهْرًا وَأَنْتَ نَكَالُ اللَّصِّ ذِي الرَّيْبِ  
نَكَلُهُ إِنْ أَنَسَا قَبْلَهُ رَكْبُوا      بِدُونِ مَا قَدْ أَتَاهُ، بِاسِقِ الْخَشَبِ  
وَالْحَكْمُ فِيهِ مُبَيَّنٌ غَيْرُ مُلْتَبِسٍ      لَوْ رِيمَ فِيهِ خِلَافَ الْحَقِّ لَمْ يُصَبِّ<sup>(٢)</sup>

ومن أهاجيه اللاذعة ما عرض به بالناشئ الأكبر الذي كان قد رماه بالوسوسة، فردّ

عليه ابن الرومي بقسوة:

[مجزوء]

[الرمل]

إِنْ أَوْسَنُوسَ فَحَقِيقٌ      يُسْنَعْدُ الْقِرْدُ وَأَنْخَسَ  
أَصْبَحَ النَّاشِئُ مَمْنً      يَتَغَنَّى وَهُوَ أَخْرَسَ  
نَافَقًا عِنْدَ أَنَاسٍ      تَعَسَّوْا، وَالسَّهْرُ أَعَسَّ<sup>(٣)</sup>

(١) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج ١٢، ص ٢٥

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٢٧٢

(٣) نفسه ج ٣، ص ١١٩٧

على أن بعض هجواته كانت تحمل بعدا نقديا، ومن ذلك ما عاب به الشاعر علي بن

الخبازة لكذبه في الشعر، وقصر النفس:

[الخفيف]

إِنَّمَا أَسْتَطِيبُ كَذِّكَ فِي شَعْرٍ      سِرِّكَ يَا ابْنَ الْخَبَازَةِ الْبَظْرَاءِ

فَكَأَنِّي أُرَاكَ فِي عَكْرِ الْفَكْرِ      سِرِّ تُوَالِي تَنْفَسَ الصَّعْدَاءِ<sup>(١)</sup>

وقيل : إن لائما لام ابن الرومي، لأن تشبيهاته لا ترتقي إلى تشبيهات ابن المعتز، فطلب

منه ابن الرومي أن ينشده من شعر ابن المعتز الذي استعجزه فيه، فأنشده أبياتا للأخير، منها

قوله في وصف الهلال:

[الكامل]

وَانْظُرْ إِلَيْهِ كَزُورِقٍ مِنْ فِضَّةٍ      قَدْ أَنْقَلَتْهُ حَمُولَةٌ مِنْ عَنَبٍ

فصاح ابن الرومي: وا غوثاه ، تالله "لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا" ذاك إنما يصف

ماعون بيته، لأنه ابن خليفة، وأنا أي شيء أصف؟ ولكن انظروا إذا أنا وصفت ما أعرف، أين

يقع قلبي من الناس<sup>(٢)</sup> وأنشد أبياتا، منها:

[البسيط]

مَا أَنَسَ لَا أَنَسَ خَبَّازًا مَرَرْتُ بِهِ      يَدْحُو الرُّقَاقَةَ وَشَكَّ اللَّمَحَ بِالْبَصْرِ

مَا بَيْنَ رُؤَيْتِهَا فِي كَفِّهِ كَرَّةً      وَبَيْنَ رُؤَيْتِهَا قَوْزَاءَ كَالْقَمَرِ

إِلَّا بِمَقْدَارِ مَا تَنْدَاحُ دَائِرَةً      فِي صَفْحَةِ الْمَاءِ يُرْمَى فِيهِ بِالْحَجَرِ<sup>(٣)</sup>

ولم يقف الأمر عند رده على الشعراء وهجاء كثير منهم، بل تعداهم إلى النقاد ولا سيما

أولئك الذين عابوا عليه بعض شعره، فاتهمهم بالجهل، وعدم المقدرة على التمييز، ومن ذلك

هجأوه للأخفش:

[البسيط]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٩٨

(٢) انظر، للصفدي ، الوافي بالوفيات، ج ٢١، ص ١٧٢-١٧٣. والبيت في ديوان ابن المعتز، طبعة دار صادر، ص ٢٤٧ والآية من سورة البقرة الآية ٢٨٦

(٣) نفسه ج ٢١، ص ١٧٤ والأبيات في ديوان ابن الرومي، ج ٣، ص ١١١٠، ولا أجد سببا لحذف حرف العلة من (أنسى) غير الضرورة، مع أن ذلك ليس من ضرورات الشعر.

تَعِيبُ شِعْرِي، وَقَدْ طَسَّارَتْ نَوَافِذُهُ      فِي الْقَلْبِ مِنْكَ وَفِي الْأَحْشَاءِ وَالْكَبِدِ  
كَالْكَلْبِ يَغْنَمُ أَعْلَى الرُّوقِ مَنْقَبِضًا      فِي حَالِكَ اللَّوْنِ صَدَقَ غَيْرِ ذِي أَوْدٍ<sup>(١)</sup>

وبالرجوع إلى ديوان الشاعر نجد الكثير من الشعراء والنقاد الذين عرض لهم في شعره غير من ذكرنا، وهو ما يشير إلى الأهمية التي كان عليها بين شعراء عصره، وإلى مكانته الشعرية، التي جعلت الكثيرين يدلون بدلوهم في شعره.

### ثالثاً: ديوانه

لابن الرومي ديوان ضخم، قال عنه ابن خلكان: "كان شعره غير مرتب، ورواه عنه المسيبي، ثم عمله أبو بكر الصولي ورتبه على الحروف، وجمعه أبو الطيب وراق ابن عبدوس من جميع النسخ، فزاد على كل نسخة مما هو على الحروف وغيرها نحو ألف بيت"<sup>(٢)</sup>. ولن أقف عند العبارة الأخيرة، فلا دليل عليها، وما ورد باتفاق عن غزارة شعر ابن الرومي، وتنوع موضوعاته، وقدرته الفذة على النظم والتوليد والاستقصاء، كل ذلك يجعلنا أقرب إلى التشكيك بالزيادات المزعومة.

وفي العصر الحديث نشر الشيخ محمد شريف جزأين من الديوان، ومن ثم نشره كامل كيلاني في ثلاثة أجزاء قدم لها العقاد<sup>(٣)</sup>. وفي هذه الدراسة يُعتمد الديوان بتحقيق حسين نصار، وهو في ستة أجزاء، وعند قراءة قصائد الديوان لا تلبث أن تتكشف لك موسوعية الشاعر، بل

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٧٦٦ والعزم: العض، الروق: موضع الصائد، الصدق: الجاذ، الأود: الجهد والتعب.

(٢) ابن خلكان، وفیات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، المجلد الثالث، ص ٣٥٨ وكذا ورد في الفهرست لابن النديم، والمسيبي هو علي بن المسيب وهو صديق للشاعر، وأما الصولي فهو جامع الشعر المعروف ت ٥٣٣٥هـ، وابن عبدوس هو للجيشياري صاحب كتاب الوزراء ت ٥٣٣١هـ، وأبو الطيب هو وراق عمل عند ابن عبدوس.

(٣) للفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٦، ص ٧٦٠



تسهل ملاحظة " أنه يختلف عن دواوين الشعر العربي التي عاصرتة وسبقته، ففيه موضوعات متنوعة عن الحياة وشروها، وعن الناس وحرفهم وملابسهم، وعن الموت وعن الأطعمة والأشربة ومتع الحياة، وعن طبائع الناس وعن النساء وأخلاقهن، وعن الطرد والقنص، وعن الميسرات والآلام"<sup>(١)</sup>.

والديوان فضلا عن ذلك يشتمل على أغراض الشعر العربي جميعها، ففيه المدح والهجاء والثناء والغزل والوصف والفخر والعتاب والطرد والقنص، وشعره في كل ذلك مرآة لنفسه الحية الوثابة القلقة؛ لدرجة أن القصيدة الواحدة قد تطول لتتسع إلى سلسلة من الأغراض التي تتصهر في جسد القصيدة .

وقد عُدَّ " من الشعراء الفحول المطولين الغواصين على المعاني، كان إذا أخذ المعنى لا يزال يستقصي فيه حتى لا يدع فيه فضلة ولا بقية"<sup>(٢)</sup>، وهو في كل ذلك "يأخذ المعنى أو يولده فلا يزال يقلبه بطنًا على ظهر، ويصرفه في كل وجه وإلى كل ناحية، حتى يميته، ويعلم أن لا مطمع فيه"<sup>(٣)</sup>.

ويصفه ابن خلكان بأنه " الشاعر المشهور صاحب النظم العجيب، والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكانها ويبرزها في أحسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ولا يبقى فيه بقية"<sup>(٤)</sup>.

---

(١) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط ١٢، ٢٠٠١، ص ٣١٢

(٢) انظر، الصفدي، الوافي بالوفيات، ج ٢١، ص ١٧٢

(٣) ابن رشيق، أبو علي حسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣، ج ٢، ص ٩٩٨

(٤) ابن خلكان، وفيات الأعيان، المجلد الثالث، ص ٣٥٨

وإذا كان المتقدمون يتفوقون على فريدة تجربته الشعرية وتميز شعره، فإن المحدثين أيضا أنصفوا تجربته عربا ومستشرقين، فكما أن المتقدمين قارنوا بينه وبين البحتري، فإن بروكلمان يعقد مقارنة بينه وبين المتنبّي، فيرى أن شعره أقل دوبا من شعر المتنبّي، ولكنه أبين وأذلق، لاعتماده على العيان والمشاهدة، فهو يلمح عيوب خصومه، ويصوغها هجاء مرّا لاذعا<sup>(١)</sup>.

وإذا كنت قد رأيت في المقارنة بينه وبين البحتري ضربا من الهوى نظرا لاختلاف التجربتين، وبالتالي اختلاف الطريقتين، فإنني لا أرى دافعا للمقارنة بينه وبين المتنبّي سوى الرفع من سوية التجربتين وإعلاء مقام صاحبيهما، للتدليل على أن تجربة ابن الرومي لا تقل أهمية عن تجربة المتنبّي، وكذا هو الحال في القياس بينه وبين البحتري؛ فقد تمت المقايسة للتدليل على تقدم الشاعرين على غيرهما من الشعراء، لا لوجود شبه في نتائجهما، كل ذلك على الرغم من أن بعض الباحثين رسموا لابن الرومي صورة الشاعر الهجاء، سليط اللسان، الذي لا ينصح أحد بالكتابة عنه لنحسه وشؤمه<sup>(٢)</sup>.

وبالعودة إلى ديوان ابن الرومي نجد شعر المدح يشكل النسبة الكبرى قياسا بالأغراض الأخرى، فمدائحه كثيرة ومطولة، تعتمد في طولها وقصرها على مكانة الممدوح، والطمع في نواله، وهي مدائح غائية قلما نجدها تتحرى الصدق في إضفاء المعاني على الممدوحين، بل إن كثيرا من الذين مدحهم عاد وهجاهم، وهو ما جعل الرؤساء والخلفاء يتحامونه خوفا من انقلابه عليهم، بل ربما كان ذلك سببا في مصرعه كما أسلفنا.

ويعتد الهجاء الغرض الأبرز بعد المدح في ديوانه، وقد عرف به أكثر من غيره من الأغراض لدرجة أنه انطبع بطابعه، "ويمكن أن نقسم أهاجي ابن الرومي إلى الأهاجي المعتدلة،

(١) بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،

١٩٩٣، ج٢، ص ٣٦٤

(٢) أبو صفية، جاسر، ابن الرومي ناقدا، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨، ص ٧

والمقذعة. ويجد المرء في القسم الأول قطعاً، قصيرة عادة، تسخر من أفراد بسبب بعض النقص أو الخطأ، مثل العيون الجاحظة، أو اللحية الطويلة، أو الحقارة أو البخل، أو الجبن، والسخرية في لاذعة، ولكنها لا تفقد روح الفكاهة<sup>(١)</sup>.

أما قصائده المقذعة فهي غالباً طويلة، تمتاز بالفحش والعنف، وهي عادة تأتي رداً على شخص هاجمه في أمر من أمور حياته، فيرد عليه بقسوة كبيرة، ويشهر به وبعائلته محملاً هجاءه سباً وشتماً شديدين<sup>(٢)</sup>.

من هنا، كان هناك من يرى أن الهاجي هو الضحية، وأن المهجو هو الجلد، فجيدة مثلاً ينفي المبادأة في الهجاء عن ابن الرومي، فيقول: "إننا ننفي ذلك عن ابن الرومي من واقع أخباره وأشعاره، ونجد أنه في كل أهاجيه -- برغم كثرتها وفحشها وسلطتها-- كان الضحية المعتدى عليه وليس المعتدي، وأن هجاءه كان سلاحاً للدفاع عن النفس في عصر لا يرحم الضعفاء ولا يرحم المساكين، وأن هذا السلاح لم يكن ابن الرومي يشرعه إلا في حالة الاضطراب والاستفزاز"<sup>(٣)</sup>.

ومع أن كثيراً مما قاله جديده صحيح، إلا أننا لا نتفق معه تماماً، فابن الرومي لم يكن مدافعاً عن نفسه دائماً، وحتى إن كان كذلك فهذا لا يسوغ الإقذاع والحدة في الشتائم التي انبرى بوجه سهامها للآخرين.

(١) جست، روفون، ابن الرومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصار، ص ٨٤

(٢) نفسه، ص ١٨٤

(٣) جديده، عبد الحميد محمد، الهجاء عند ابن الرومي، المكتب العالمي، بيروت، ١٩٧٤، ص ١١٧

ومن الأغراض التي انماز بها ابن الرومي الوصف، وهو ذو مقدرة خاصة فيه، إذ يبنى قصيدته بناء متسلسلا يخرج فيها من العام إلى الخاص، وهو يعتمد إلى ذكر أدق التفاصيل فسي الصورة لدرجة أنه يجعلك تراها ماثلة أمامك<sup>(١)</sup>.

ومع أن الشاعر أفرد عددا من قصائد ديوانه للوصف، فوصف البساتين والسحب وغيرها، إلا أن القارئ يجد كثيرا من وصفه مندرجا في ثنايا الأغراض الأخرى، وفي مقدمات قصائده المختلفة الأغراض.

وقد اشتهر شاعرنا بالغزل وإن كان لم يغلب عليه، وغزله بالنساء عامة لا يكاد يخرج عن طرائق الآخرين، فهو يصف صورة المحبوبة وحال المحب، ويلقي على النساء من الأوصاف الجمالية ما يلقيه المحبون عادة.

وقد برع ابن الرومي بالثناء، ويبدو أن الفجائع المتتالية، وفقده كل من أحب في حياته، جعل رثاءه يتشح بحزن عميق، وكآبة مستطيرة، وتبدو قصيدته في رثاء ابنه الأوسط من أجمل ما قيل في الرثاء في الشعر العربي.

والقارئ في ديوان ابن الرومي يعثر على أغراض الشعر العربي جميعها، فضلا عن القدر الكبير من دقائق الأغراض التي تتجلى في قصائده المختلفة، ليكون شعره سجلا صادقا لكل ما عاينته عيناه، أو عايشته أفكاره.

---

(١) انظر، سلام، محمد زغلول، دراسات في الأدب العربي - العصر العباسي، دار المعارف، الاسكندرية، دت، ص ٣٢٥

رابعاً: المؤثرات التي شكلت صورة الدهر في شعره

• المؤثرات العامة : (العصر والبيئة)

منذ أن يفتح الإنسان عينيه على هذه الحياة، يصبح مزيجاً يتشكل جراء عوامل داخلية وخارجية، تلك العوامل التي يتنامى وجودها مع وجوده ، ويحركها امتداد الزمن يوماً فيوماً، وتصلقها التجارب والخبرات التي تبنيها الظروف المحيطة، وتتشكل الشخصية وفقاً لمدة قابلية الداخل للتأثر بالخارج، وهو أمر يبين مدى أهمية الأثر العام بالداخل الخاص، ومدى انصهارهما معاً لتكوين الشخصية ، من هنا لا بد من الوقوف على العصر والبيئة اللذين نشأ فيهما ابن الرومي، ولا بد أنهما أسهما في تحديد مجريات حياته وسلوكه العام.

أ- العامل السياسي:

بدأت إرهابات التعثر السياسي للدولة العباسية منذ أواخر القرن الثاني الهجري، إذ تجلت بالحرب التي نشبت بين الأخوين الأمين والمأمون ابني الرشيد، والتي أسفرت عن مقتل الأمين وإرسال رأسه إلى المأمون ليكافأ ذلك الرسول بألف درهم<sup>(١)</sup>. ويزداد الأمر سوءاً في عهد المعتصم الذي قرب الأتراك واستعان بهم، ليكون لهم الأمر من بعد، وليكون القرن الثالث الهجري فصلاً من فصول الصراع السياسي وتساقط الخلفاء الواحد تلو الآخر، ففي عهد الواثق (٢٢٧-٢٣٢هـ) نراهم يستولون على الحكم ليصبح الخليفة

(١) الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٤، نت، ج٨، ص

رمزا مجردا من أية سلطة، إذا استخلف الواثق "أشناس التركي وألبسه وشاحين مجوهرين وتاجا مجوهرًا. وأظن أنه أول خليفة استخلف سلطانا، فإن الترك إنما كثروا في أيام أبيه"<sup>(١)</sup>.

ويزداد نفوذ الأتراك لدرجة أن المتوكل فكر في نقل مقر الخلافة إلى الشام ليعتمد على العرب ويخلص من الأتراك، ولكنهم تخلصوا منه بمساعدة المنتصر<sup>(٢)</sup>.

ويستمر الصراع بعد ذلك على السلطة بين الأبناء والآباء من جهة والإخوان من جهة أخرى، ويبقى العنصر الراجح في القرن الثالث الهجري هو العنصر التركي الذي أبحج الصراعات السياسية العنيفة داخل القصر، وانعكس ذلك كله على الحياة العامة، وقد صور أحد الشعراء سيطرة الأتراك على الخليفة المستعين بقوله:

[مجزوء الرجز]

خليفة في قفص      بسين وصيف وبغا  
يقول ما قالاه      كما تقول البغا<sup>(٣)</sup>

ولم تكن أحوال الوزارات بأفضل من أحوال الخلفاء، إذ كانت متقلبة لا تخضع للكفاءة والمقدرة، وكانت بؤرة للصراعات التي انعكست على المجتمع برمته، كما كان خلفاء القرن الثالث الهجري منهكين من الصراع والقتل والخوف وعدم الأمن.

وإذا علمنا أن ابن الرومي عاصر ثمانية من الخلفاء هم: الواثق، والمتوكل، والمنتصر والمستعين والمعتز والمهتدي والمعتمد والمعتضد، وأن هؤلاء الخلفاء قتل بعضهم وخلع آخرون، ونكل بهم، وكذلك الأمراء والوزراء<sup>(٤)</sup>؛ إذا علمنا ذلك أدركنا حقيقة الصورة التي كانت عليها

(١) السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط١، ١٩٥٢ ص ١٨٤.

(٢) انظر المسعودي، مروج الذهب، ج٢، ص ٣٨١-٣٩٠.

(٣) السيوطي، تاريخ الخلفاء، ص ٣٥٨.

(٤) ينظر، نفسه، ص ٣٥٨-٣٦٨.

دولة الخلافة الإسلامية ولا سيما في بغداد وسامراء، إذ شهدت الدولة مجموعة من الفتن والثورات في ذلك القرن.

قلنا: إن القرن الثالث الهجري شهد مجموعة من الفتن والثورات، كانت إرهاباتها قد بدأت من قبل عندما تعرضت بغداد عاصمة الخلافة إلى حصار مريع استمر قرابة السنتين، جراء الصراع بين الأمين والمأمون مما جعل السلب والنهب والفوضى تلقي بضررها على المجتمع البغدادي<sup>(١)</sup>.

ومن الثورات التي حدثت في القرن الثالث الهجري أيضا ثورة الزط الذين عاثوا بالبصرة خرابا إلى أن قضى عليهم المعتصم عام ٢١٩هـ<sup>(٢)</sup>، وكذلك ثورة باك الخرمي، وثورة الأقيسين في عهد المعتصم، وثورة القيسية في عهد الواثق<sup>(٣)</sup>، وفي عهد المعتصم حدثت أخطر الثورات وأشهرها في ذلك القرن وهي ثورة الزنج، التي أثارت القلق والرعب في حاضرة الخلافة، وقد قام بها رجل يدعى علي بن محمد بن أحمد الذي طبع ثورته بطابع ديني وادّعى النبوة والعلم بالغيب<sup>(٤)</sup>.

وقد عاصر ابن الرومي هذه الثورة التي امتدت أربعة عشر عاما، وعانى خلالها الناس الخراب والدمار والفساد، وما حدث بالبصرة من إحراق وتدمير خير دليل على ذلك، وهو ما سنأتي على ذكره لاحقا إذ كان لها أثر في الشعر عموما وفي شعر ابن الرومي خصوصا.

(١) الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج٨، ص ٤٥٦

(٢) نفسه، ج٨، ص ٤١٥

(٣) انظر، إبراهيم، حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، ط٩، ١٩٧٩، ج٢، ص ٨٠.

(٤) انظر ابن الأثير، عز الدين أبو حسن علي بن محمد، الكامل في التاريخ، تحقيق محمد يوسف دقاق، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧، ج٧، ص ٧٢. للمزيد ينظر، الصفدي، الوافي بالوفيات، ج٢١، ص ٢٦٨-٢٧٣

ويبدو أن الصراعات السياسية والثورات المتعددة أثرت على حياة المجتمع السياسي عموماً، وعلى كل من بغداد وسامراء خصوصاً، ولما كانت حياة ابن الرومي تطفو على سطح هذا القرن فمن الطبيعي أن تتأثر بانعكاس ظاهرة الموت والسلب والتدمير وانعدام الأمن والفوضى العارمة، لا سيما إذا كانت حياة شاعر مرهف الإحساس كابن الرومي.

#### ب-العامل الاجتماعي.

شهد القرن الثالث الهجري ثلاثة أطياف تُكوّن في مجملها النسيج المجتمعي لدولة الخلافة، فكان العرب إضافة إلى العنصرين الفارسي والتركي، ورأينا كيف أن مقاليد الحكم آلت إلى العنصر التركي، وإن بقيت شكلاً في إطار الخلافة العربية الإسلامية. ورأينا كيف أن الثورات المتعاقبة ومصارع الخلفاء انعكست سلباً على المجتمع؛ فشكّل الاضطراب والخوف والقلق أهم العوامل التي اضطبغت بها أحوال المجتمع، كما انتشرت الرشوة والفساد وسوء الظن والغدر والكراهية.

وأصبح المجتمع جراء ذلك يعاني التفكك والطبقية، وساد نظام الإقطاع الذي أسهم في زيادة الطبقة المعتمدة الفقيرة، فظهرت المزيد من المشاكل الاجتماعية، في حين كانت "القصور سادرة في غيها قلما تحسّ لهذه المشكلات الاجتماعية أثراً أو تتحرك لعلاج أسبابها الدفينة إلا في العهد بعد العهد والصحوّة بعد الصحوّة، ولا تراها فيما عدا ذلك إلا غارقة في بذخها مفتتة في ربيبتها ولهوها : المهندسون والمزخرفون والمطربون والطهاة والندماء يستبقون في تجويد



أساليب المعيشة وجلب ألوان المسرة، ومجالس الطرب تدخل على المجتمع العالي بعرف جديد من الآداب والأذواق<sup>(١)</sup>.

وقد أدى تفاقم الأوضاع في هذا العصر إلى انعكاسات خطيرة على المجتمع؛ إذ إن "موازين العقل والمنطق قد فسدت، وأصبح الجدير بالخير من لا يستحقه، أما من يستحق الخير فقد صار يتضور جوعاً، ويقع فريسة لقوم أذلاء قد أفاض عليهم الدهر، بألوان النعيم والثراء والطرب والغناء"<sup>(٢)</sup>.

وقد عاش ابن الرومي في قلب هذه الفوضى، بيد أنه آثر الانزواء ونأى بنفسه عن الصراعات، وأقفل على نفسه باب بيته، ولكن ذلك لم يمنعه من مكائد العصر إذ مات مسموماً.

ج-العامل الثقافي:

على الرغم مما رأينا في الوضع السياسي والاجتماعي من انتكاس وتدهور كبيرين على جميع الصعد، إلا أن الحركة الثقافية كانت تشهد نشاطاً كبيراً، ولعل النقاء الثقافي المختلفة في إطار الدولة الإسلامية، وفي حاضرتها بغداد تحديداً أدى إلى تلاقح الثقافات.

ونشطت في هذا القرن الترجمة، وقد أسهم المسلمون من غير العرب فيها بشكل كبير، فترجمت الكتب من الفارسية واليونانية والهندية، ونقلت الثقافات الوافدة معها كثيراً من الأعراف والأفكار المتعلقة بالطيرة والتنطير، ومن ذلك ما جاء في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة في حديثه عن معتقدات الفرس في الطيرة<sup>(٣)</sup>.

(١) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٢٥.

(٢) صبح، علي، علي، عبقريه ابن الرومي، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٧٥، ص ١٩.

(٣) انظر، ابن قتيبة، عيون الأخبار، طبعة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤، ص ١٥١-١٥٣.

ولم تكن الثقافة الفارسية بمعزل عن الثقافة الهندية التي دخلت إلى العصر العباسي من أبواب شتى، سواء أكان ذلك عبر تأثيرها بالفارسية وانتقالها إلى العرب عبر الفرس، أو عبر الهنود أنفسهم، أو عبر العرب الفاتحين أو الرحالة.

والمهم هنا أن هذه الثقافات الوافدة تناغمت مع الثقافة العربية وخاصة في إطار الغيبيات والتنجيم والفأل والطيرة مما انعكس بفاعلية على المجتمع البغدادي في عصر ابن الرومي. وقد كان لظهور الفرق الدينية أثرها البين في ردد الثقافة العامة في المجتمع ومن تلك الفرق : المعتزلة والشيعة والصوفية، وقد "كان الخلاف والتعصب بين هذه المناهج على أشده في العراق لأنه كان مجمع العواصم وملقى العرب والعجم ومثابة العلماء والأدباء من جميع الطوائف والمذاهب (١)".

إضافة إلى هذه المذاهب الفكرية، انتشرت في العصر العباسي كثير من الديانات الشرقية القديمة كالمجوسية والزرادشتية، والمانوية، والمزدكية، وغيرها (٢). وفي هذا القرن "تمت المذاهب الأربعة في الفقه، وظهرت آثار أقطاب الحديث كالبخاري ومسلم وأبي داود وابن ماجه والترمذي والنسائي" (٣).

كما شهد العصر عددا كبيرا من الشعراء الكبار الذين كان لهم أثر كبير في مسيرة الشعر العربي ومنهم شاعرنا، وقد تنوعت الأغراض وتعددت، ولامس الشعر كثيرا من مشاكل المجتمع وتطوراتها، كما واكب السياسة وأحداثها والفتن ونتائجها، "والحقيقة أن ذلك العصر كان

---

(١) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٣١.

(٢) انظر للشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي ووكلاء للنشر، القاهرة، دت، ج ٢، ص ٣٨-٥٩.

(٣) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٣٢.

من أزهى عصور العلم في بلاد الإسلام قاطبة، لأنه كان أول عصر تلقى علوم الثقافة الإسلامية كلها كاملة مفروغا من وضعها وترجمتها وتحضيرها"<sup>(١)</sup>.

هذه بعض العوامل الخارجية التي سادت القرن الثالث الهجري، وأثرت بصورة أو بأخرى في شخصية ابن الرومي وشعره، بل وقد تكون شكلت جزءا محوريا في بلورة الإطار العام لموقفه من الدهر والزمن كما سيأتي.

#### • مؤثرات خاصة:

##### أ- مؤثرات جسدية:

للمظهر الخارجي دور كبير في تلقي الآخر، وفي كينونته في إطاره الاجتماعي، مع أنه لا يشكل بالضرورة دليلا على النواحي الفكرية، وإن كان يؤثر بطريقة أو بأخرى على النواحي النفسية للشخص نفسه.

من هنا كان لا بد من الوقوف على الصفات الخلقية والجسدية لابن الرومي لمعرفة مدى تأثيرها في نظرته إلى المحيط الخارجي من جهة، ومدى تأثيرها على تكوين شخصيته الفكرية والثقافية والنفسية من جهة أخرى.

يقول العقاد: "كان ابن الرومي صغير الرأس مستدير أعلاه، أبيض الوجه يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغير، ساهم النظر باديا عليه وجوم وحيرة، وكان نحिला بين العصبية في نحوله، أقرب إلى الطول أو طويلا غير مفرط، كث اللحية أصلع، بادر إليه الصلع والشيب في شبابه، وأدركته الشيخوخة البائرة فاعتل جسمه وضعف نظره وسمعه، ولم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة، ولكنه كان يحس القوة اليسيرة في الحين بعد الحين كما يحس غيره العطل والسقام، فكان إذا مشى اختلج في مشيته، ولاح للناظر كأنه يدور على نفسه أو

(١) السابق، ص ٣٢

يغربل لاختلال أعصابه واضطراب أعضائه، وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه معتدل  
القسمات لا يأخذ الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهه، أما في الشيخوخة فقد  
تبدلت ملامحه وتقوس ظهره، ولحق به ما لا بد أن يلحق بمثله من تغيير السقام والهموم<sup>(١)</sup>.

ومع أن وصف العقاد يبدو دقيقاً شاملاً؛ وكأنه يقدم لك صورة حية لبنية ابن الرومي  
الخلقية، معتمداً في ذلك كله على شعر ابن الرومي نفسه، إلا أن تلك الصورة ينتابها بعض  
الشكوك أحياناً، فكيف يمكن التوفيق بين قوله: "كث اللحية أصلع بادر إليه الصلع والشيب في  
شبابه" وقوله: "وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه" وكيف يمكن أن نوفق بين قوله:  
"أبيض الوجه، يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغيير " وقول المسعودي: "كان ابن  
الرومي الأغلب عليه من الإخلاط السوداء، أي لون بشرته يخالطه السواد"<sup>(٢)</sup> وكيف لنا أن نوفق  
بين نحالته الشديدة التي تقترب من الهزال وما عرف عنه من شدة النهم .. كما أننا لم نعرف إذا  
كان نحيفاً في صغره سمينا في كبره، وهل جاءه ذلك النهم كبيراً أم أنه شغوف بالطعام منذ  
الصغر ؟

ثم إن هذه الغربة في المشية لا نعرف إذا كانت قضية خلقية أم حالة عصابية ذات  
تأثيرات نفسية مكتسبة، ثم إن الأبيات التي يستدل بها على طول قده لا أجد فيها مقاما للاستدلال،  
اللهم إلا إذا أخذنا الشعر على ظاهره، وما أظنه كذلك، والأبيات هي<sup>(٣)</sup>:

(١) العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٩٢-٩٣.

(١) المسعودي، مروج الذهب، ج ٤، ص ٢٨٤

(٢) انظر الأبيات، العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٩٦. وهي في ديوان الشاعر على  
التوالي: ج ٢، ص ٥٨٨، وج ١، ص ٣٣٧، وج ٤، ص ١٦٨٤، وقد وردت تصبى بدلا من تصبو، ويصبي بدلا من  
تصبي في الشطر الثاني، وفيك بدلا من منك في البيت الأخير.

قوله:

[الطويل]

وكم مثلها من ظبية قد تقيأت      ظلاي وأغصانُ الشببية مَيَّدُ

وقوله:

[البسيط]

يا ظبية من ظباءٍ كان مسكنها      في ظلِّ عُصني إذا ظلُّ الضحى التَّهبا

وقوله:

[الكامل]

إذ للشببية صَبوةٌ تصبو بها      وبشاشةٌ تصبى بها وتروقُ  
يهتزُّ منك لأريحياتِ السصبا      غصنٌ تقيؤه الضباءُ وريقُ

وبعلق العقاد على هذه الأبيات بقوله: "ولا يكون الاهتزاز والتشبيه بالغصن الذي تقيؤه الضباء إلا لقوام فيه امتداد وطول" (١).

فبالرجوع إلى هذه الأبيات لتبين جوانب الصورة البيانية لا أجد وجه الشبه محصورا في طول المشبه والمشبه به، ومع أن ذلك غير ممتنع إلا أن الأقرب إلى وجه الشبه هو الغضارة والتثني، فالغصن هنا وريق، مهتز يحنو على المستظل به، وكذا الشاعر شاب بشوش حنون اعتادت النساء الحسان أن يرتمين بحضنه للاسترخاء والابتعاد عن قسوة الحياة، بيد أن البيتين الآخرين اللذين استشهد بهما العقاد قد يكونان الأقرب إلى سمة الطول لدى الشاعر، وإن كانا يحتملان دلالات أخرى، يقول:

[السريع]

فأنجز الوعد بثوبٍ له      من الجياد المرتضاة الحسان

(١) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٩٦..

وفي القوافي ثمن مريحٍ فلا تُقصرْ ذرْعُهُ عن ثمانٍ (١)

ويعلق العقاد على هذين البيتين بقوله: "إذا حسبنا كل حساب للطمع فلا نظن ثمانى

أذرع تطلب لرجل قصير أو فوق القصير بقليل" (٢).

ومع أن العقاد فطن إلى الطمع، إلا أنه لم يتوقف عند الثمن المريح للقوافي، وقد عهدنا

في الشعراء المبالغة في النكسب بالشعر من خلال إظهار مضاهاة القوافي للقيم المادية التي يمكن أن يحصلوا عليها.

وإذا كان العقاد قد قارب صورة ابن الرومي الخلقية من خلال شعره، فإن المازني كان

قد عمد إلى تلك المقاربة فرأى أن ابن الرومي كان وسيم الطلعة، مقدود القوام قد السيف، خفيف

الروح، أنيس المحضر، مزهوا بملاحته مغرورا بشبابه (٣). وهو رأي لم أجد سنداً له في

المصادر ويبدو استدلاله بقول الشاعر نفسه:

أنا من خَفٍّ واستَدَقَّ فما يُثْـ  
قِلُّ أرضاً ولا يسدُّ قِضاءاً (٤)

على أن هذا الاستدلال قد لا يكون كافياً على الحكم على شاعر وصفتة المصادر

بالدماة والتطير والتشاوم.

وفي مقابل ذلك هناك اعترافات صريحة بالقبح ودماة الوجه والخلقة جاءت في شعر

ابن الرومي نفسه من مثل قوله:

جَزَى اللهُ عَنِّي قُبْحَ وَجْهِ  
كَمَا قَدْ جَزَاهُ، وَالْإِلَهُ قَدِيرُ

(١) السابق، ص ٩٦. وانظر البيتين في الديوان، ج ٦، ص ٢٥٤.

(٢) نفسه، ص ٩٦.

(٣) المازني، حصاد الهشيم، طبعة دار الشروق، مصر، ١٩٧٦، ص ٢٦٩، ٢٧٠.

(٤) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٨٢.

ذَعَرْتُ بِهِ قَوْمًا فَأَدُّوا إِتَاوَةً      كَأَنِّي عَلَيْهِمْ عِنْدَ ذَلِكَ أَمِيرُ

فَدَى نَفْسَهُ مِنْ قَبْحِ وَجْهِ سَيِّدٍ      وَزِيرٍ أَبَوَهُ سَيِّدٌ وَوَزِيرُ<sup>(١)</sup>

فالناظر لهذه الأبيات لا يستطيع أن يتأول بغير ما جاء فيها، فالرجل لم يخل بقبحه ولم يوار ذلك؛ بل صرح به نصريحا في البيت الأول وأكد في الأبيات التالية ... ولا يظهر من هذه الأبيات وغيرها حقيقة تبدل حاله وتغيره من وسيم إلى قبيح، ومن جميل إلى بشع، ومن مليء إلى هزيل، انظر إليه يرد على معيبي نحافته:

يَقُولُ الْقَاتِلُونَ ضَوَيْتَ جَدًّا      وَلَمْ تُنْضِجْ أَرْحَامَ النِّسَاءِ!

وَمِنْ إِنْضَاجِهَا إِيَّايَ أَغْرَيْتَ      عِظَامِي مِنْ لَحُومِهِمُ الْوِطَاءِ

إِذَا مَا كُنْتُ ذَا عَوْدٍ صَلِيبٍ      فَيَكْفِيْنِي الْقَلِيلُ مِنَ اللَّحَاءِ<sup>(٢)</sup>

والقاتلون في هذه الأبيات يتهمونه بالهزال الخلقي، وأن ذلك الهزال كان منذ الولادة، إذ لم ينضج في رحم أمه فولدته ناقصا .. وإن كان هذا، فليس لدينا شك في أن هؤلاء القاتلين يعرفونه صغيرا إن كانوا قالوا عنه ذلك كبيرا.

ويبدو أن كثيرا من الأوصاف التي أقر بها ابن الرومي حول بنيته جاءت في سياق الرد

على العائنين، ومن ذلك ما قاله في الغريلة:

إِنْ لِي مَشْيَةٍ أَغْرَبِلُ فِيهَا      أَمَّا أَنْ أَسْأَقُطَ الْأَسْقَاطَا<sup>(٣)</sup>

فقد رأى بعض الباحثين أن الغريلة نوع من الخلل العصبي فهو "مرض عصبي معروف يسمونه تشنج المفاصل، وأكثر القراء قد شاهدوا في حياتهم أناسا أصيبوا بهذا الاختلال فأيديهم

(١) السابق، ج ٣، ص ١٠٩٣ وانظر نفسه، ج ٤، ص ١٤٧٠.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٤

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج ٤، ص ١٤٣٨

أو رؤوسهم أو غير ذلك من أجزاء جسمهم في اهتزاز دائم، أو هي تهتز كلما حاولوا تحريكها، ولكن يبدو لي من وصفه إياها بالغربة أنها بلغت عنده حدها الأقصى فلم تقتصر على اليد أو الرأس بل شملت النصف الأعلى من جسمه جميعه فكلما مشى اهتز كشاح وصدره وكتفاه ومرفقيه واهتز عنقه بالضرورة<sup>(١)</sup>.

وإذا كانت الحالة الجسدية لابن الرومي بهذه الصورة فهي مدعاة إلى التفاعل بين خليط من المشاعر النفسية التي قد يوججها الآخرون وتنعكس سلبا على نظرة النفس الداخلية إلى ذاتها أو إلى الحياة من حولها، فكيف انعكست العوامل النفسية على نظرته للدهر ؟

#### ب- المؤثرات النفسية:

يتفق المتقدمون والمتأخرون على أن الرجل كان يعاني اضطرابات نفسية فهو "شديد التغير، سريع الانقلاب، ضيق الصدر، قليل الصبر، مفرط الطيرة، غاليا فيها، وكان عظيم التخوف، كثير التجسس يراه من يلقاه كالمثوجس المدعور"<sup>(٢)</sup>.

وتعكس هذه الأحوال حالة شبيهة إلى حد كبير بمرض الرهاب النفسي الذي سبق أن أشرنا إليه، وإن كان يسميها البعض بأسماء أخرى فيراها المرزباني "علة سوداوية ربما تحركت عليه فغيرت منه"<sup>(٣)</sup>.

والعلة هي المرض، والسوداوية لا أجد فيها إلا دلالة على مرض نفسي كان يتبنى النظرة السوداء إلى الحياة، ويعمل طه حسين ذلك بقوله: "كان سييء الحظ في حياته لم يكن محببا إلى الناس وإنما كان بغیضا إليهم، وكان محسدا أيضا ولم يكن أمره مقصورا على سوء

---

(١) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الادبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٤٩، ص ١٣١.

(٢) الحصري، ذيل زهر الآداب، ص ٢٤٢.

(٣) المرزباني، الموشح، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥، ص ٢٨٩.



حظه بل ربما كان سوء حظه من سوء طبيعته، فقد كان حاد المزاج مضطربه معتل الطبع ضعيف الأعصاب حاد الحس جدا يكاد يبلغ من ذلك الإسراف. وكان هذا قد أعطاه من الحياة صورة رديئة من ناحية ومحبة من ناحية أخرى، وكان اضطراب مزاجه يبغض إليه الناس ويسيء رأيه فيهم، ولكن قوة حسه ورقة طبعه كانت تحبب إليه اللذات فكان يجمع بين الخصلتين فهو رجل يحب اللذة ويسرف فيها ويتهالك عليها<sup>(١)</sup>.

وأمام هذا كله لم يجد بعض الباحثين مناصا من الوقوف على حالته المرضية تلك، بل إن بعضهم ذهب إلى أبعد من ذلك فحاول تلمس جوانب وراثية غلبت على شخصيته، فقيل: "إن مزاج ابن الرومي وطبعه الغربيين يعودان إلى تأثيره بالوراثة المزدوجة، بحيث كان موضع تجاذب بين نفسييتين ومزاجين: مزاج أبيه الدنيوي، الواقعي للنزوع، ومزاج أمه للميالة إلى الزهد، والتي ترى اللذة الروحية في خلوة الليل"<sup>(٢)</sup>.

وإذا كانت الحال هذه، فإننا أمام شاعر تتناوب موجات من الرهاب والذعر والتوجس الذي قد يكون تسبب به خلل فسيولوجي، هذا الخلل الذي يمكن أن يكون ذا وجهين أحدهما جسمي تمثل في المظهر العام، والآخر نفسي تمثل في السلوك العام، والأخير هو ما يهتما هنا إذ قد تتبلور نظرته إلى الدهر من خلال هذا الرهاب العميق من كل ما هو مجهول.

#### خامسا: علاقته مع الدهر.

##### أ- الصراع والاستسلام

ترتسم علاقة الإنسان بكيئونه عبر علاقاته بمحيطه الوجودي الذي يتشكل فيه يوما بعد يوم بل ساعة بعد ساعة، وهذا المحيط تحكمه سنن كونية تنتقص منه أو تزيد عليه، نقرحه

(١) حسين، طه، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط٧، د٢، ص ١٣١.

(٢) عطوي، فوزي، ابن الرومي شاعر الغربة النفسية، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص ١١.

وتشقيبه، تمد له حبل الوصال وتقطع عنه آخر، فالسعيد في الدنيا من أعطته وجهها الحسن وجعلته متصالحا مع نفسه ومعتقده، والشقي فيها من تنازعت النكبات والكوارث ولم يكن صبورا، فهو من جهة غير قادر على المواجهة لعدم التكافؤ، ومن جهة أخرى غير قادر على تهدئة نفسه النضاجة بالألم والعجز والشكوى.

وابن الرومي شاعر منكوب ضرسته الحياة بأنيابها فتوالت عليه النكبات، وبدأ الموت يدب في محيطه العائلي فلم يبق ولم يذر، وبدأت الأمراض تنهش جسمه دون أن يجد لها دافعا، فانعكس ذلك على نظرته إلى الحياة برمتها تلك النظرة التي يشوبها السواد وتقودها الرهبة:

[الطويل]

ومن يلق ما لاقيتُ في كل مجتئى      من الشوك يزهد في الثمار الأطايب  
أذاقتني الأسفار ما كرهه الغنى      إليّ وأغراني برفض المطالب  
ومن نكبة لاقيتها بعد نكبة      رهبت اعتساف الأرض ذات المناكب<sup>(١)</sup>

إن هذه الأبيات تلخص لنا قصة الصراع المرير الذي عاشه ابن الرومي مع الحياة، هذا الصراع الذي كان يسفر عن انكساره في كل مرة، لدرجة أنه استسلم لهول النكبات، وأقرّ بأنه يصارع ما لا يُصرع، فأثر النتيجة وتوقف عن السعي إذ:

- زهد في الثمار الأطايب بسبب ما لاقاه من الأشواك في كل مجتئى.
  - ورفض المطالب وكره الغنى بسبب ما أذاقته الأسفار من التكتيل.
  - كما رهب اعتساف الأرض والسعي في مناكبها لما لاقاه من نكبات الواحدة تلو الأخرى.
- إن من يحصد هذه النتائج، ويقنع بما قنع به ابن الرومي لحري أن ينظر إلى الدهر نظرة توجس يشوبها القلق والتوتر والخوف مما ستأتي به مجاهيله، وهي نظرة توغلت في

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٢١٣، ٢١٤

أعماق نفسه وتشربها لدرجة أنها ملأت عليه حياته، فأصبح كالطفل الذي يخاف العتمة،  
 وكالمرعوب الذي لا يدري من أين يأتيه مصيره، يختبئ وراء باب بيته ظناً منه أنه يدفع قدره،  
 وتحول الدهر عنده إلى كل ذلك المجهول الذي يتربص به، وأصابه التوجس من صروفه بشيء  
 من الخلل، وهي صروف تمثل اليد الطولى لهذا الدهر، آمن بها ابن الرومي كغيره، بيد أنها  
 تحولت عنده إلى ظاهرة تعشش في شرايين حياته... مع أن العرب أقرّوا بها فقال بعضهم: "هل  
 ضمن الدهر أن يُنصف ولا يحيف، أو يُبرم فلا ينقض، أو يُعافي فلا يُمرض، أو يصفو فلا  
 يكدّر، أو يفي فلا يغدر؟ قد أن تعذب لي مشاريه، وتلين لي جوانبه، فحكم الدنيا لا تترك حامداً  
 لها إلا أسكتته، ولا ضاحكاً إلا أبكته، أقوى ما كان بها ثقة وأشد ما كان لها مقة، وأؤكد ما كان  
 ركونه إليها، وأعظم ما كان حرصاً عليها"<sup>(١)</sup>.

#### ب- عقيدته

يرى العقاد أن ابن الرومي كان "مسلماً صادق الإسلام ولكنه كان شيعياً معتزلاً قديراً  
 يقول بالطبعيتين، وهي أسلم النحل التي كانت شائعة في عهده من حيث الإيمان بالدين"<sup>(٢)</sup>.  
 ويبرهن العقاد على ذلك بالقصيدة الجيمية التي رثى فيها ابن الرومي يحيى بن عمر بن  
 حسين بن زيد بن علي، وأسف فيها على ما حل بالطالبيين في كربلاء، ومع أن الأمر يبدو كما  
 رآه العقاد من خلال القصيدة، إلا أن الشاعر لم يصرح بذلك، لا في هذه القصيدة ولا في  
 قصائد أخرى، كما أن أحداً من المصادر فيما قدر لي الإطلاع عليه لم يقل بذلك.

بيد أن الشاعر صرح في غير موقع بأنه معتزلي، فهو يقول في معرض حديثه عن  
 شخص يدعى ابن حريث يدعي الاعتزال ويبطن الكفر:

[مخلع البسيط]

(١) الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، مفصل ومضبوط بقلم زكي مبارك،  
 دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢، ج٣، ص ١٠٢٨-١٠٢٩.

(٢) العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص ١٧٩

مُعْتَزِّلِيْ مُسِرِّ كُفْرٍ      يُبْدِي ظَهْرًا لَهَا بَطُونُ

أَرْفَضُ الْاِعْتِزَالَ رَأْيَا      كَلَّمَا! لَهْنَسِي بِهِ ضَنْنِي؟

لَوْ صَحَّ عِنْدِي لَهُ اِعْتِقَادٌ      مَا دِنْتُ رَبِّي بِمَا يَدِينُ (١)

وأيا يكن؛ فإن ما أريد أن أقوله هنا أن ابن الرومي لم يكن دهريا، وأنه لم يكن متدينا شديداً للتدين، كما لم يكن إلا على ما كان عليه سواد الناس في عصره من ناحية التدين، ومع ذلك؛ فإن موقفه من الدهر، ووقفه منه موقفاً سوداوياً لم يكن لإيمانه بأن الدهر هو ما يفعل بالحياة ما نرى، بل هو على عادة درج عليها العرب كما أسلفنا في التمهيد.

وليس أدل على ذلك من أنه لا يرى محيصاً عن حكم الله، فهو الأعلى والأقهر، يؤكد

ذلك في قصيدة يعزي بها صديقه المسيبي بوفاة ابنته: [الطويل]

أَصَبْتُ وَمَا لِلْعَبْدِ عَنْ حَكْمِ رَبِّهِ      مُحِيسٌ، وَأَمْرُ اللَّهِ أَعْلَى وَأَقْهَرُ

تَعَزَّيْتُ عَمَّنْ أَثْمَرَتْكَ حَيَاتُهُ      وَوَشَّكَ التَّعَزِّيَ عَنْ ثَمَارِكَ أَجْدَرُ

فَلَا تَهْلِكُنْ حَزْناً عَلَى ابْنَةِ جَنَّةٍ      غَدَتْ وَهِيَ عِنْدَ اللَّهِ تُحْبَى وَتَحْبَرُ (٢)

فهو هنا مؤمن بقضاء الله وقدره، مؤمن بالحياة الآخرة، وجنتها. وهو أيضاً مؤمن بتقسيم

الأرزاق من عند الله، يقول: [المنسرح]

الرَّرْزُقُ آتٍ بِـلَا مَطَالِبَةٍ      سَسِيَّانٍ مَدْفُوعُهُ وَمُجْتَذَبُهُ (٣)

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٤٩١

(٢) نفسه، ج ٣، ص ٩٥٢-٩٥٣

(٣) نفسه، ج ١، ص ٣٠٦

لا غرو إذا في ما قلناه عن عقيدته، وهذا لا يتنافى مع رهايه من الدهر، لا على سبيل أن الدهر هو الفاعل اعتقاداً، وإنما على سبيل الرهبة من المجهول، أو كما يقال: الخوف من القدر.

### ج. التطير

عرفت العرب في الجاهلية عيافة الطير وزجرها، ومن هنا جاء مصطلح التطير، وعني به التشاؤم<sup>(١)</sup>، وهو عكس التفاؤل، وقد كان شائعاً قبل الإسلام، ثم جاء الإسلام ونهى عنه، وأقر الفأل.

وفي القرآن الكريم عدد من الآيات تبين شيوع هذه الظاهرة قديماً، منها قوله تعالى على لسان قوم صالح - عليه السلام - : "قَالُوا أَطِيرْنَا بِكَ وَيَمْنُ مَعَكَ قَالَ طَيْرُكُمْ عِنْدَ اللَّهِ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ مُّتَشَبِّهُونَ"<sup>(٢)</sup>، وقوله تعالى على لسان الذين يكذبون المرسلين: "قَالُوا إِنَّا تَطِيرُنَا بِكُمْ لَيْنَ لَمَّا تَنْتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ" **(١٨)** قَالُوا طَيْرُكُمْ مَّعَكُمْ أَيْنَ ذُكِّرْتُمْ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ مُّشْرِكُونَ"<sup>(٣)</sup>، وقوله تعالى عن قوم فرعون: "وَلِإِن تُصِيبَهُمْ سَيْتَةٌ يَطِيرُوا بِمُوسَى وَمَن مَّعَهُ إِلَّا إِنَّمَا يَطِيرُهُمْ عِنْدَ اللَّهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ"<sup>(٤)</sup>.

وفي الحديث النبوي الشريف عدد من الأحاديث تبين نهى الرسول - صلى الله عليه وسلم - عن الطيرة، منها قوله: "لا عدوى ولا طيرة ولا صفر ولا هامة"<sup>(٥)</sup>، وعن أبي هريرة -

(١) الزبيدي، تاج العروس، طير.

(٢) سورة النمل، آية ٤٧.

(٣) سورة يس، الآيتان ١٨ و ١٩.

(٤) سورة الأعراف، الآية ١٣١.

(٥) القشيري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط ٢،

١٩٧٢، ج ١٤، ص ٢١٣، وقوله صفر تعني تحريم المحرم إلى صفر وهو ما عرف عندهم بالنسيء

رضي الله عنه - "قال : سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول: لا طيرة وخيرها الفأل، قيل : يا رسول الله، وما الفأل؟ قال: الكلمة الصالحة" (١).

وفي القرن الثالث الهجري عادت هذه الظاهرة لتستشري بين الناس، وقد حق لأبناء هذا القرن "أن يخافوا المشؤومين وطرداء القدر لأنه كان عصر السعد والنحس والقلاقل والمفاجآت، مع الإيمان بما يصحب ذلك من الخرافات والأوهام، ولأنه العصر الذي تمت فيه ترجمة الكتب الهندية والفارسية وشاعت بين المسلمين أحاديث النجوم والطوالع" (٢).

في هذا العصر وجد ابن الرومي الذي عرف بتطيره الشديد حتى غلب عليه، بل إن التطير، وما ينتاب صاحبه من أعراض يجعلنا نعدّه نوعاً من أنواع القوبيا النفسية العصابية التي تصيب صاحبها بالرعب تجاه أمور بسيطة لا تستدعي كل تلك الإثارة، وحتى في محاولة تسويغ صاحبه لخوفه لا تجد فيه تسويغاً واقعياً أو منطقياً (٣).

إضافة إلى طبيعة العصر، يبدو أن ابن الرومي كان مصاباً بعلّة عصبية، تلك العلة التي كانت سبباً في مشية الغرلة التي كان عليها، وربما كانت تلك العلة ذات جذور فسيولوجية مما لا يستطيع التكهّن به إلا فحص طبي محكم.

أما ما ورد من أخباره حول التطير والخوف من المجهول والغلو في ذلك، وما ورد في شعره، فمن الممكن أن نستدل به على علة نفسية ربما كان للأحداث الجسام التي مرّ بها في حياته أثرها في توقّد تلك العلة واتساعها، لا سيما أننا لا نستطيع أن نجزم إن كان قد أصيب بها صغيراً، وما وردنا فيها من أخبار يدل على أنها ألّمت به كبيراً.

(١) السابق، ص ٢١٨

(٢) العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص ١٦٦.

(٣) انظر: فريد، عزيز، الأمراض النفسية العصابية، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٦٤، ص ٣٤٨.

وتروى عنه أحاديث كثيرة في مجال التطير، ولعل كثيراً منها قد زيد فيه للتفكه والتندر، ولا أستبعد أن يكون شريكاً مسهماً في بعض ذلك التندر نظراً لما يشوب ذلك من طرافة، فيروى عنه أنه كان "يغلق أبوابه ولا يخرج إلى أحد خوفاً من التطير، فأراد بعض أصحابه أن يحضر إليهم في يوم أنس، فسيروا إليه غلاماً نظيف الثوب طيب الرائحة حسن الوجه، فتوجه إليه، فلما طرق الباب عليه، وخرج له أعجبت حاله، ثم سأله عن اسمه فقال له: إقبال، فقال: إقبال مقلوبة "لا بقاء" ودخل وأغلق الباب" (١).

ومثل هذه الرواية كثير فمنها أيضاً أن قوماً جهزوا "إليه غلاماً آخر، وأزاحوا جميع ما يخشاه، فإذا خرج وتمر معه، كان على بابه دكان خياط وقد صلب درابتي الباب وهو يأكل تمرأ، فقال: هاتان الدرابتان مثل: لا، وتمر معناه: لا تمر، فرجع وأغلق الباب ولم يتوجه إليهم" (٢).

وفي خبر موته روي عن علي بن العباس النوبختي أنه قال: "بلغني أن أبا الحسن علي بن العباس بن جريج الرومي عليل فمضيت إليه لأعوده، أو قال: جئت ابن الرومي فرأيت عليه قبل موته بيوم فقلت له: أي شيء خبرك؟ فقال: أيش خبر من يموت؟ فقلت: كلا، أرى سحنتك صافية حسنة، فقال: هكذا من يموت يكون قبل ذاك حسن الوجه بيوم فقلت: يعاف الله. فقال: خذ حديثي فإن لم يقطع على أن أموت في هذه العلة فاصنع ما شئت، أحببت أن أسكن في مدينة أبي جعفر، فشاورت صديقاً لي يكنى أبا الفضل - وهو مشتق من الأفضال - فقال لي: إذا عبرت القنطرة فخذ على يدك اليمنى - وهو مشتق من اليمن - واسأل عن سكة النعيمية - وهو مشتق من النعيم - وعن دار ابن المعافي - وهو مشتق من العافية - فخالفت لشؤمي واقترب أجلي، فشاورت صديقاً يقال له جعفر - وهو مشتق من الجدع والفرار - فقال لي: إذا عبرت القنطرة

(١) الصفدي، صلاح الدين، الوافي بالوفيات، ص ١٧٠.

(٢) نفسه، ص ١٧١.

فخذ يسرة - وهو مشتق من العسر - واسأل عن سكة العباس - وهو مشتق من العبوس - واسكن في دار قليب - وهو مشتق من الانقلاب - فقد انقلبت بي الدنيا كما ترى، وأعظم ما علي، يجتمع في هذه السدرة في داري في كل يوم العصافير يصيحون في وجهي سيق سيق فأنا في السَّيَّاق، فعاودته من الغد فإذا هو قد مات<sup>(١)</sup>.

ومثل هذه القصص كثيرة والرابط بينها هو شدة تطيره، ورهبته غير المسوغة من كل شيء، لدرجة أنه كان يغلق بابه على نفسه إذا نظر من عين الباب فرأى جاراً له أعور... ومع أن هذا التطير قد يكون سببه وسواساً قهرياً إلا أن منطق ابن الرومي نفسه في ذلك يدل على روية في اتخاذ الأسباب، وإسهاب في تحليل العوامل وإيجاد البدائل، وهو ما يجعلني أشك في أن يكون ذلك وسواساً قهرياً، بل قد يكون رهاباً مما هو قادم، كالخوف من القدر وما يأتي به والخوف من الدهر وريبه وصروفه. ويروى عنه أنه قال: "القال لسان الزمان، والطيرة عنوان الحدثان، وله فيه احتجاجات وشعر كثير"<sup>(٢)</sup>.

ومع أن النتيجة الحتمية لكل إنسان في هذه الحياة هي الموت، وأنه أقسى ما يخافه الإنسان، إلا أن تطير ابن الرومي لا يبدو من خلال خوفه من الموت ذاته، بل ترهبه المفاجأة، لأن الموت برأيه هو المصير الذي يخافه الآخرون، في حين يرى فيه فضائل كثيرة:

[الكامل]

قد قلتُ إذ مدحوا الحياة فأكثرُوا:	للموت ألف فضيلةٍ لا تُعرفُ
فبه أمان لقائه بلقائه	وفراق كلِّ معاشر لا يُنصفُ <sup>(٣)</sup>

(١) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج ١٢، ص ٢٥، ٢٦.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ٦٩.

(٣) ابن الرومي، ج ٤، ص ١٦٢٥.



وما يهمني هنا، أن هذه الطيرة قد أسهمت بشكل أو بآخر في اتخاذ موقف سلبي من  
الدهر، فالدهر ليس الزمن مجرداً بل هو قوة غيبية تحمل عنصر المفاجأة، وكل مفاجأة للمنطير  
ربية، وكل ربية مآلها فاجعة، لهذا فهو يرى في الدهر مادة الابتلاء، ومصدر المصائب، ابتلاء  
في أهله واحداً تلو الآخر، وابتلاء في بنيته الجسمية فلم يدع فيها عضواً إلا وفته به، وابتلاء في  
روحه المتطيرة الخائفة... ولكن هذا الابتلاء لم يواجه قلباً صبوراً، وروحاً هادئة، بل واجه قلباً  
وثلباً وروحاً عاصفة، أحرقت صاحبها، وهدمت حياته، وغشت عينيه بغشاوة السواد؛ فانبصر  
يحارب المجهول... ويرهب الآتي.

## الفصل الثاني

### التداول الجمالي للدهر في شعر ابن الرومي

ويشمل:

- ١- دراسة إحصائية استقصائية
- ٢- الاستخدام الفني لصورة الدهر في شعره
- ٣- هيكل القصيدة، ولغتها، ومناشط أسلوبية
- ٤- الموسيقى والإيقاع
- ٥- الأغراض الشعرية

## أولاً: دراسة إحصائية استقصائية

تتطلق هذه الدراسة بدءاً من الإحصاء، لأنه المفتاح الذي يدخلنا إلى عالم الشاعر من خلال تشخيص الظاهرة المتمثلة بفاعلية الدهر في حياته، وبالتالي قياس مدى انعكاس ذلك على شعره.

وإذا كنا ننتقل في قياسنا من الكم؛ فلأنه يعدّ بحدّ ذاته عاملاً مهماً من عوامل الكشف الدلالي، فالكلمات والعبارات التي تتكرر بشكل غير اعتيادي عند شاعر ما، كفيلة بإثارة الانتباه بكمياتها تلك، للكشف عن انزياحاتها في كل مرة.

من هنا؛ فإن الطريقة الإحصائية تُضَع يدنا على بعض الترددات التي هي ذات مغزى، فلا أحد ينكر دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الديوان أو القصيدة، ولا أحد يجادل في أن تلك الترددات تضمن انسجام النص مع نفسه ومع النصوص الأخرى التي ينتمي إلى جنسها<sup>(١)</sup>.

وعليه؛ فإن الهدف من البحث في الدهر في شعر ابن الرومي، ليس مجرد إحصاء، وإنما هو محاولة للوقوف على فاعليته في السيطرة على إحساس الشاعر ورؤيته الشعرية، وبالتالي أثره الفعّال في شعرية.

وبالرجوع إلى ديوانه، وقراءته قراءة مستقصية نجد أن كلمة (الدهر)، وردت فيه ستمئة وسبعاً وثلاثين مرة، وكلمة (الزمن) مئتين وثمانين وستين مرة، في حين وردت كلمة (الأبد) مئة وخمسة وخمسين مرة، و (الأمَد) عشر مرات، وكلمة (القدر) مئة وأربعاً وثلاثين مرة، و (الأجل) ثلاث عشرة مرة، و (الأيام) ثلاثاً وسبعين مرة، و (الليالي) اثنتان وخمسين مرة؛ ليناظر

(١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ١٩٨٦، ص ٦٠.

المجموع ثلاثاً وثمانين وستمئة وألف، فضلاً عن فريق من الكلمات المتعلقة بالبعد الدهري تنتشر هنا وهناك.

والوقوف على طبيعة ورود هذه الكلمات؛ انظر الجدول الآتي:

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
الدهر	٤٤٨	الزمن	٢٠	الأبد	١٠	الليالي	٥٢
دَهر	٥٨	زمن	١٦	أبد	٨	الأيام	٧٣
دهراً	١٠	زمناً	٧	أبداً	١٣٧	الأعوام	٣
دهري	٢٤	زمني	٥	الأمد	٤	السنين	٦
دهرنا	١٥	الزمننا	٢	أمد	٦	السنون	٢
دهره	٣٠	الزمان	١٦٦	القدر	٣٥	المنايا	٢٨
دهرهم	٣	زمان	(١٧)	قدري	٢٧	المنون	١١
دهرك	٦	الزمانا	١	القدرا	١	المنية	١٣
دهركم	٥	زمانا	١٦	قدرا	٦٣	الشيب	٧١
بدهر	١	زماني	١٠	الأقدار	٨	المشيب	٤١
لدهر	٧	زماننا	٣	الأجل	٧	شاب	٧
لدهري	٢	زمانهم	٣	الآجال	٦	الموت	٧٩
للدهر	٢٣	أزمان	٢			موت	١٩
بالدهر	٥					الخطوب	٥٥

الرزايا ٦٥

المجموع ٦٣٧    المجموع ٢٦٨    المجموع ٣١٢    المجموع ٤٦٦  
المجموع الكلي ١٦٨٣

بقراءة متأنية للجدول السابق نجد أن كلمة الدهر بلفظها هذا كانت الأكثر تكراراً ، وفي ورودها معرفة بآل دلالة على عهد الناس بها ومعرفتهم لمحمولاتها الدلالية، فالدهر المعروف لكل الناس معروف بجبروته وقسوته، يبلي حيواتهم كما يبلي الموجودات من حولهم، فهو ليس زمناً مجرداً، وإنما هو قوة فاعلة تتحمل مسؤولية كونية تجاه التغيير.

كما وردت هذه الكلمة معرفة بالإضافة، وتحديدًا إلى الضمائر بصورة كبيرة أيضاً، وكانت الغلبة في إضافتها إلى ضميري المتكلم والغائب - دهرى - دهره، لتبيري ثنائية الأنا والآخر، وما قدمه الدهر لكل من الطرفين، لنلمس المفارقة الكبيرة التي جعلت من ابن الرومي ناقماً على الدهر، كارهاً له لعبثه به، وتجريده إياه ممن يحبهم، ومن كل جمال في جسمه ونفسه وحياته، في حين يقدم للآخر غير المستحق كل شيء، هذا هو الدهر المراءوغ بمنظاره.

وسبق أن أشرنا إلى أن الدهر عنده لا يعد مكافئاً للزمن، بل هو أوسع منه مفهوماً، إذ يعد الزمن جزءاً من بنية الدهر وكيونته، وربما سلاحاً من أسلحته، فالدهر هو القوة الكبيرة القادرة على الفعل والتغيير مما يجعل الزمن وجهاً من وجوه هذا الفعل وهذه المقدرة.

من هنا نجد أن كلمة الزمن مقرونة بفاعلية الدهر قد وردت في شعره بلفظها ما يربو على مئتين وسبعين مرة، وهي في كل مرة محور فاعل ذو دلالة لا مجرد لفظ عابر... بل إن كثيراً منها كان يشكل بؤرة القصيدة التي تشع في بنيتها العميقة... وكذا الألفاظ الأخرى المتعلقة بفاعلية الدهر... ما يجعلنا نقول: إن حضور الدهر في شعر ابن الرومي يعد ظاهرة ذات أهمية كبيرة، وهو ما جعلنا نقوم بدراستها.

فلا أظن أن شاعراً عربياً، على امتداد مسيرة الشعر العربي، قد تشرب شعر الدهر كابن الرومي، ولا أظن شاعراً حمل الدهر أوزاره وبثه شكواه، وتألم منه كما تألم له ابن الرومي... فهو إذ يشكو الدهر يحمله الكثير من المآسي التي أصابته فيمن حوله؛ كموت الأبناء والأم والأخ والزوجة، وفي نفسه ككثرة العلل الجسدية والنفسية، وفي ممتلكاته إذ أتى الجراد على زرعه، والتهمت النيران داره.

وعليه فإن هذا الفصل لن يبحث في جماليات شعر ابن الرومي عامة، وإنما سيقترن البحث في القصائد أو المقطعات أو الأبيات التي كان الدهر ظاهراً فيها بلفظه، أو بما يدل عليه وعلى فاعليته.

فعندما ندرس الصورة الفنية والأساليب اللغوية والموسيقى والإيقاع والأغراض الشعرية، فإننا لا ندرسها بصورتها العامة في شعر ابن الرومي، وإنما ندرسها من خلال صورة الدهر ومتعلقاتها في شعره.

### ثانياً: الاستخدام الفني لصورة الدهر في شعره

#### • الصورة الفنية:

حفلت الدراسات الأدبية - وخاصة في مجال الشعر - بالصورة، وتعددت المصطلحات تبعاً لتعدد مجالات تلك الدراسات، بيد أن مدلولات تلك الاصطلاحات كانت تصب في مجرى واحد وهو جماليات الشعر، والجمال هنا ليس مادة للزينة الخارجية، وإنما يقع في جوهر العملية الإبداعية، فالفن "العظيم الخالد لا ينسى ما وراء الصورة من مادة وغاية"<sup>(١)</sup>، وبالتالي فإن الشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن أن يتفهمها ويجسدها بدونها<sup>(٢)</sup>، مما يدع للانفعالات الداخلية والعواطف المشحونة بالأبعاد النفسية الدور الأكبر في بنائها.

ولعل أخطر ما في قراءة الشعر "أن تظن أن الصورة ظل للعالم الخارجي، فتظل عيوننا محدقة في المادة، وما الصورة كذلك فهي تتبع من أرقى ملكات النفس الإنسانية وهي التصور.

(١) الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة النهضة، ط٢، ١٩٤٢، ص٢٤٧.

(٢) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، بيروت، دار التنوير، ط٢، ١٩٨٣، ص٣٨٣.

والعلاقة بين المشبه والمشبه به وإن تبدى فيها الحس فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباساً حسيّاً<sup>(١)</sup>.

فالصورة إذاً؛ ليست حلية خارجية مجردة عن الأصل، فكل "عمل فني، شعراً كان أو نثراً، لا بد أن ينطوي على حقائق نفسية، أو كونية، أو اجتماعية، أو فلسفية، وأن هذه الحقائق ليس لها قيمة فنية في ذاتها، كما أن أي مضمون داخل العمل الفني، مهما تكن أهميته، لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية في ذاته، بل تظل كل الحقائق والمضامين موضوعات خارجية تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني، وتتسرب إليها جميعاً<sup>(٢)</sup>.

ويبدو أن هناك تفاوتاً بين النظريتين القديمة والحديثة إلى الصورة، ففي حين نظر القدماء لها على أنها المقاربة بين طرفين كما هو الحال في الصورة البيانية التشبيهية، أو مما لا يقوم على التشبيه كالكناية، كانت النظرة الحديثة أكثر عمقاً فجعلتها ممتزجة بماهية الشعر ذاته، وذلك أن الشعر "تعبير عن الوجود من خلال النفس، أو بالأحرى تفسير للوجود الظاهر بوجود غيبي منكفي، يتراءى للشاعر في الرؤيا والذهول، أو يقتنع به بإيمان قلبي مبهم"<sup>(٣)</sup>.

لذا فإن الصورة قديماً كانت - في الأغلب - مرتبطة بالوصف، أو بما عرف بالصورة البيانية، وهي صورة تنسجم مع الحس، لذا غلب عليها الطابع الحسي، فكان "أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، وكان أحسنهم وصفاً من أتى في

(١) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الاقصى، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٨٢، ص ١٥.

(٢) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤، ص ٤٩.

(٣) الحاوي، إيليا سليم، ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٥٩، ص ٢٧.

شعره أكثر المعاني التي الموصوف بها مركب فيها، ثم بأظهرها فيه وأولها به، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته<sup>(١)</sup>.

والحال هذه؛ يبدو أن القدماء خلطوا بين الوصف كونه غرضاً شعرياً وبين الصورة كونها مادة الشعر سواء أكانت في الوصف أم في غيره... ولعل الطابع الحسي للصورة قديماً هو الذي جعلها تطبع في أذهانهم بالوصف، الذي يعد جزءاً طبيعياً "من منطق الإنسان لأن النفس محتاجة من أصل الفطرة إلى ما يكشف لها من الموجودات، وما يكشف للموجودات منها، ولا يكون ذلك إلا بتمثل الحقيقة، وتأديتها إلى التصور في طريق من طرق السمع والبصر والفؤاد"<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان الشعر الجاهلي يبدو سَجلاً واضحاً تظهر فيه معالم الحياة الجاهلية، وكأنها صورة واقعية لا دخل للذهن فيها، ولا مجال لتخليها أو افتراضها فهي مرآة تعكس الموجودات من حولها<sup>(٣)</sup>، إذا كان ذلك، فإن الشعر العباسي، انتقل بالصورة لتصبح أكثر ارتباطاً بالذهن والوجدان "قال الشاعر لم يعد يسيغ المعاني البسيطة المنفردة، والصورة القريبة المتناول، والتشابه الدنية اليسيرة، بل نراه يمازج المعاني، ويخادع في سترها وطلائها مازجاً في ذلك بين النزعة الفلسفية التي تظهر في شعر أبي تمام، والنزعة البديعية المسرفة، كما ظهرت في شعر مسلم بن الوليد، أو تأثير علم الكلام والجدل كما في شعر ابن الرومي"<sup>(٤)</sup>.

(١) ابن رشيق، العمدة، ج ٢، ص ٢٩٥.

(٢) الراقي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٧٤، ج ٣، ص ١١٩.

(٣) انظر الحاوي، إيليا، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٣، ١٩٨٠، ص ٢٠-٢١.

(٤) نفسه، ص ٢٢٢.



من هنا نستطيع الدخول إلى عالم الصورة الفنية عند ابن الرومي التي تنبيري من أعماق وجدانه، وتمتزج بخليط من الانفعالات والعواطف المشحونة في نفسه القلقة، لتخرج في كثير من النواحي من الملحوظ المشاهد إلى المكتته الذهني.

على أننا في بحثنا هذا لا نريد البحث في الصورة لذاتها، وإنما نريد ما يخدم بحثنا في حديثنا عن الدهر عنده، وبالتالي فإن الصورة التي نبحث هي في الأساس صورة الذهني غير المحسوس، بل ربما أطمئن إلى تسميتها صورة المعنى... فالدهر مادة معنوية بالنسبة لابن الرومي وللإنسان من قبل ومن بعد، إلا أنها ترسم في الذهن على صورة المحسوسات من خلال فاعليتها، لا من خلال كينونتها، ومن هنا برز ما سماه العقاد وغيره بالصورة التشخيصية في شعر شاعرنا.

وهي صور تدل على "قدرته على تخيل الحياة فيما لا حياة فيه، وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصيات، بمعنى أنه يتخيلها أشخاصاً أحياء قائمين بأنفسهم"<sup>(١)</sup>. وإن كنت أوافق على هذه الصورة في شعره عموماً، فأني سأجلو مظاهرها عنده في تصويره للدهر خصوصاً... و سأعرض إلى ملامح أخرى أسهمت في فنية صورته غير التشخيص.

#### قراءة أولى: "دهرٌ نهم"

هذه أبيات رأيت أن أضع لها هذا العنوان الذي يشي بالأبعاد التي تدور حولها، بيد أن النهم هنا لا كنهم ابن الرومي نفسه في التلذذ بأطياب الطعام، فهذا من شأنه أن يبقى على الحياة، أما نهم الدهر فهو من نوع آخر، إذ يبلي الفتى من حيث ينشئه، ويأكله وهو يسمنه، ويحتسي ماء

(١) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأديبي، مكتبة الخانجي، بيروت، ط٢، ١٩٦٩، ص٢٤٨-٢٤٩.

حياته، ويأخذ من شبابه رويداً رويداً ليرمي في الضعف.. وأمام هذا كله فالدهر لا أمان له، ولا هُدنة معه.

يقول:

[البسيط].

وَالدَّهْرُ يُبْلِي الْفَتَى مِنْ حَيْثُ يَنْشَأُ	حَتَّى تَكُرَّ عَلَيْهِ لَيْلَةُ الْقَرَبِ
يَغْذُوهُ فِي كُلِّ أَنْيٍ وَهُوَ يَأْكُلُهُ	وَيَحْتَسِي نُغْبَاً مِنْهُ عَلَى نُغْبِ
يُودِي بِحَالٍ فَحَالٍ مِنْ شَبِيبَتِهِ	تَسْرُبُ الْمَاءِ مِنْ مَسْتَأْنَفِ الْكُتْبِ
بَيْتَاهُ كَالْأَجْدَلِ الْغَطْرِيفِ مَاطَلُهُ	عَصْرَاهُ فَارْتَدَّ مِثْلَ الْفَرْخِ ذِي الزَّغَبِ
أَعْجَبَ بِأَمِنْ دَهْرٍ وَهُوَ مُبْتَرِكٌ	يُغْرِيه مِنْ وَرَقٍ طَوْرًا وَمِنْ نَجَبِ
حَسِبُ أَمْرِي مِنْ جَنَى دَهْرٍ تَطَاوَلُهُ	وَإِنْ أَجْمَ فَلَمْ يَنْكَبْ وَلَمْ يَنْبِ
فِي هُدْنَةِ الدَّهْرِ كَافٍ مِنْ وَقَائِعِهِ	وَالْعُمْرُ أَفْدَحُ مِبْرَاةٍ مِنَ الْوَصَبِ

هذه الأبيات من قصيدة طويلة قالها في الحسن بن عبيد الله بن سليمان<sup>(١)</sup> مطلعها:

مَا أُنْسَ لَا أُنْسَ هَذَا آخِرَ الْحَقَبِ      عَلَى اخْتِلَافِ صُرُوفِ الدَّهْرِ وَالْعُقَبِ<sup>(٢)</sup>

(١) أبو محمد الحسن بن عبيد الله من بني وهب، عالم، تولى عدة مناصب، ت ٢٨٤هـ، (فهرست ابن النديم ٢٧٣)

(٢) انظر القصيدة في الديوان، ج ١، ص ١٨٩-١٩٨. وقوله آخر الحقبة: أي مدى الدهر، الصروف: حدثان الدهر، والعقب: العواقب، وليلة القرب: كناية عن فراق الدنيا، في كل أني: في كل حين، يحتسي: يشرب، النخب: الجرعات جمع نغبة، ومستأنف الكتب: القرية المتقوية، الأجدل: الصقر، الغطريف: الشاب، ماطله: من المماطلة، عصره: يومه وليلته، الزغب: صغار الريش، مبترك: معتمد، خنى الدهر: آفاته، أجم، ارتاح، ينكب: يصاب بنكبة، ينب: يصاب بمصيبة، وقائعه: حوادث الدهر، أفدح: أصعب، المبراة، السكين، الوصب: المرض.

وهي قصيدة تبدأ بالنسيب والغزل وتذكر الشباب والشكوى من الشيب، ومن صروف الدهر وغيره، ثم تنتهي إلى المدح وسمحت لنفسها باجتزاء هذه الأبيات لتكون رافداً من روافد الصورة الفنية التي تتبدى فيها صورة الدهر عنده.

يمزج ابن الرومي في هذه الأبيات بين مجموعة من الصور، تنتمي معاً لتشكيل صورة كلية لرؤيته للدهر، فيعمد إلى التشخيص الذي برع فيه بصورة كبيرة، فشخص الدهر، وصوره إنساناً يرتدي الثياب حتى يبليها، أو قل: حيواناً مفترساً يرعى فريسته إلى أن تكبر، وهو يحرص عليها كل الحرص، ويغذوها لتنمو إلى أن يحين موعداً فينقض عليها ويأكلها، أو قل: يصور حياة الإنسان بالشراب اللذيذ، ويصور الدهر بالشارب الذي يحتسي هذا الشراب بهدوء وتؤدة، أو قل: يصور تلك القوة الخارقة التي يشعر معها الإنسان بنموه ونمائه، حتى إذا ما استوى شاباً غضاً قوياً، أخذت تأخذ من شبابه وتنقص منه شيئاً فشيئاً تماماً كما يتسرب الماء في الرمل بتؤدة حتى يصل إلى التلاشي.

ويشبه الإنسان في شبابه بالغطريف وهو البازي في أوج قوته وعطائه، لكنه أمام هذا الدهر الذي يجرده عنفوانه يرتد إلى فرخ أزغب، وهو لا يريد بذلك عودته صغيراً، وإنما يريد ضياع قوته وطاقته، من هنا تتبدى لنا صورة الطفل والشيخ فهما سيان من حيث الضعف، لا من حيث طبيعة الحياة، ولنعد إلى الصورة في الأبيات الأربعة الأولى، لنرى لوحة نابضة بالحياة فهي صورة بصرية بامتياز قطباها الدهر الآكل والإنسان المأكول.

وهي صورة تنبض بالحياة، وإن كانت تفوح منها رائحة الموت، إذ تنبثق منها تفرعات لصور أخرى حركية وسمعية، فأما الحركية فتتبدى من الأفعال: يُبلي - تكرر - يغذوه - يأكله، يحتسي، يودي، وجميعها أفعال مضارعة تدل على الاستمرارية، وكذا المصدر تسرب من حيث دلالاته الحركية فضلاً عن الفعل الماضي: ارتد.

إن كل ذلك يشيع حركة، وهي حركة هادئة تتجلى في دوران عمر الإنسان، ولكنها حركة عنيفة في الفعلين "تكرر" و "ارتد"، فالأول يتضمن مفهوم الكرّ الذي يعلن بدء المعركة وانطلاق الغارة، والثاني يتضمن مفهوم الفرار، وهو الارتداد العنيف إلى ما كان عليه الوضع الآمن بيد أن المرتد هنا يجد غريمه بانتظاره.

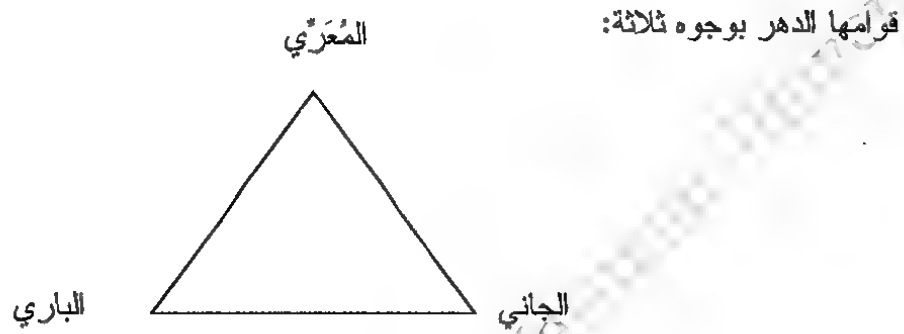
وأما السمعية فإننا نكاد نسمع قسقة الأسنان أثناء الأكل، وصوت الانتشاء أثناء الاغتياق..

إذاً، فنحن أمام صورة جمالية تتشابه فيها العناصر المشحونة بعواطف قلقة تمثل صورة الدهر لدى شاعرنا.. وليس ذلك فحسب؛ فابن الرومي ينتقل بنا من المشاهدة إلى المشاركة، فتأتي الأبيات الثلاثة التالية، لتبدأ بعجبه ممن يأمن دهره، مستخدماً الطاقة التعبيرية للفعل "أعجب" وهو فعل ماض جاء على صورة الأمر لإنشاء التعجب، فهو إذاً يحمل العجب المتحقق بالماضي، ويحمل العجب المطلوب تحقيقه بالمستقبل، وهذا العجب من آمن الدهر لأن الدهر لا أمان له، ومن هنا تتبري صور جديدة يقدمها الشاعر لتكون معززة للوحة الأولى، فما يملكه الإنسان في جسده وحياته وممتلكاته، كفيل بأن يجرده الدهر منه. وقد شبه ما يقوم به الدهر تجاه الإنسان بتعرية الريح للأغصان من أوراقها، ولا تغفل هنا دلالة الفعل "يعريه" كما لا تغفل دلالة الأوراق للأغصان، وكذا دلالة النجب وهي الإبل الأصيلة، ولنقل هي أغلى ما يمتلكه الإنسان بعد روحه وجسده.

ثم ينتقل في البيت التالي لمؤازرة الصورة بتعريجه على نكبات الدهر وفوائبه، وقد عبر عن فاعلية الدهر هنا بقوله "جنى الدهر" نعم؛ فالإنسان هو المحصول والدهر هو الجاني، وتصل الصورة في البيت الأخير إلى قمّتها، فالإنسان الذي يطول به العمر يصبح وكأنه في هدنة مع

الدهر... ولكن تلك الهدنة تكلف الإنسان ما لا يطيق؛ إذ ينبري جسده بمبراة من الأمراض في إشارة إلى أن الشيخوخة تعتورها الأسقام والأمراض.

وبعد؛ فلنقف أمام الصورة الكلية في الأبيات الثلاثة الأخيرة لنرى لوحة بصرية أيضاً



وكذا قوامها الإنسان الخاضع لعوامل التعرية والجني والبري، والصورة وإن كانت بصرية بامتياز أيضاً إلا أنها تحفل بالحركة وتعبق بالرائحة، فلنا أن نتخيل حركة الأوراق المتطايرة من الأغصان تذروها الرياح، ولنا أن نتصور منجل الحصاد في أيدي ربّه وهو يحصد المزروعات، كما لنا أن نصدع بصوت القلم وهو يتحرك في المبراة، وحركته التي تأخذ من جسده.

كان هذا أنموذجاً لصورة الدهر الفنية في شعره، وهي صورة يتناقل بها ديوانه، وأنقل إلى قراءة ثانية.

### قراءة ثانية: يخط ويمحو

هذه مقطوعة جاءت على مشطور بحر الرجز لا على الرجز نفسه كما صنفها محقق الديوان، وهي - على قصرها - نستطيع أن نصنفها أرجوزة، وأمثلتها كثيرة في شعر ابن الرومي.

وقد ارتأيت أن أقف على الصورة فيها من خلال النظر إلى التشخيص الذي أجاد فيه الشاعر كما أسلفنا، والذي عزاه العقاد إلى عبقريته اليونانية<sup>(١)</sup>، وما أراها كذلك، وقد أتفق مع النويهي في قوله: "هذه الملكة ليست مميزة يونانية بل ليست مميزة جنسية، فقد وجدت في شعوب أخرى كثيرة من الأوروبيين، بل في شعوب أفريقية وآسيوية لا تزال توجد لديها على أقصى قوتها"<sup>(٢)</sup>، ومع أنني لا أعرف ما يقصده بالشعوب الأوروبية والإفريقية والآسيوية، أو ليس العرب أيضاً من هذه الشعوب الأفريقية والآسيوية، وحتى في البعد الأوروبي، أو ليس العرب الأندلسيون كانوا يجيدون هذه الملكة، أو لا نجدها عند شعرائنا في الجاهلية؟! ومع أنني لا أريد هنا أن أخرج عن موضوعي، إلا أنني سأكتفي بشاهدين على التشخيص في الشعر العربي القديم، مع يقيني بأن دراسة وافية كفيلة بأن تكشف براعة العرب في هذا الإطار:

يقول امرؤ القيس مشخصاً الليل:	[الطويل]
وَكَيْلِ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ	عَلَى بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجُوزِهِ	وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَتَاءً بِكَأَكْلِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ	بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فُيْكَ بِأَمَثَلِ <sup>(٣)</sup>
ويقول ابن زيدون:	[مجزوء الرمل]
مَا عَلَى ظَنِّي بِأَسْ	يَجْرَحُ الدَّهْرُ وَيَأْسُو <sup>(٤)</sup> .

أوليس هذا تشخيصاً للدهر؟

(١) العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٢٦٥.

(٢) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، ص ٢٤٩.

(٣) امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، د ت، ص ١٨

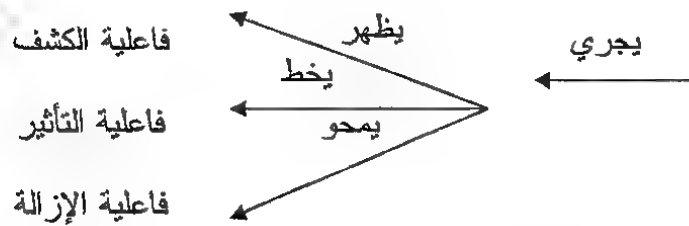
(٤) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، دراسة عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٨٧.

وعودًا إلى ابن الرومي، فقد قال يصف الدهر: [مشطور الرجز]

أما رأيت الدهر كيف يجري؟  
يُظهر ما أكنمهُ من عمري  
بأحرفٍ يخطُّها في شعري  
يمحو بها غضَّ الشبابِ النضرِ  
إذا محاً سطرًا بدا في سطرٍ<sup>(١)</sup>

يخاطبك الشاعر طالباً منك الوقوف أمام هذه الصورة التي يبدو فيها الدهر شخصاً، له قدرات عظيمة، وفاعلية أعظم في مجرى الحيات، وذلك عبر شبكة من الأفعال التي تبدو حركته من خلالها، وهي حركة دائبة لا تنتي تغيّر وتبدل، ولا تنتي تلاحق الشاعر، أو قل الإنسان عبر هذه الحياة.

وتتمثل هذه الحركة عبر شبكة من الأفعال المضارعة على النحو الآتي:



وهذه الفاعليات هي مكونات الصورة، التي تتنامى لتصل إلى الحقيقة المطلقة التي تتشكل في الفعلين الماضيين: محاً- بدا، فالدهر ذو قدرة هائلة على التجدد، فإذا انتقضت حياة، بدا مؤثراً في أخرى، وإذا انتهى من مرحلة من مراحل حياة الإنسان، بدا جلياً في طور آخر من أطوار حياته.

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص ١١١٧.

ولنعد إلى النص، ونلمس أثر الطباق في بناء الصورة لتتبدى الفاعلية في لوحتين، الأولى: صورة الشاعر الذي يجاهد في إخفاء حقيقة عمره، لعله في هذا الإخفاء ينجو بشبابه، فيبقى في ربيع الشباب الدائم، في حين يعمل الدهر على إظهار ذلك العمر، ليسهل عليه بعد الإظهار محو غض الشباب النظر، وينجح في ذلك.

واللوحة الأخرى: لا وجود للشاعر بها، فهي تتبدى في الفعلين الماضيين محاً - بدأ، وتنقل الدهر بينهما تنقل مشروط - بأداة الشرط (إذا) بكل ما تحمله من دلالة زمنية، ليقرر أنه لا يصل إلى النتيجة إلا عبر تحقق الشرط، وبالتالي فإن الدهر لا ينتقل من موقع إلى آخر إلا بزوال الأول.

#### قراءة ثالثة: لوحة لونية

يعد اللون مكوناً أساسياً من مكونات الصورة، وهو مكون أصيل في التعبير عن كينونة الأشياء ودورها في البناء الكلي للصورة، لا سيما إذا انبثق عن ريشة رسام ماهر يجيد توزيع اللون لبث الحياة في لوحته.

هذا الفنان هو ابن الرومي، وهذه اللوحة هي ما حملته في هذه المقطوعة التي يتحدث

فيها عن مشيبه:

[الخفيف]

عند بيض الوجوه سود القرون  
عن عياني وعن عيان العيون  
حك في رأس أسف محزون  
واسوداد لوجهك الملعون<sup>(١)</sup>.

يا بياض المشيب سودت وجهي  
فلعمري لأخفيك جهدي  
ولعمري لأمنعك أن تضن  
بخضاب فيه ابيضاض لوجهي

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٤٨٣.



تقوم الصورة في هذه المقطوعة على مجموعة من الثنائيات الضدية التي تشكل البنية الأساس لها، وهي ثنائيات تتخذ من اللون متكاً لها، حيث ينبري اللونان الأبيض والأسود ليشكلا ماهية الصورة.

فبياض المشيب يدل على الشيخوخة في العرف العام، وهو هنا كذلك، وإن تحلى به ابن الرومي مبكراً، والشيخوخة التي يمثلها هذا البياض منفرة للصبايا ذوات الوجوه البيضاء والشعر الأسود، وإذا تأملنا صورة ابن الرومي في كبره لوجدنا ما تبقى لديه من شعر أبيض لشدة الشيب، ولوجدنا وجهه شاحباً خالياً من نضارة الشباب وغضارته، وهي صورة يظهر قبحها ضدها كما هو الحال عند الفتيات الحسان ذوات الشعر الأسود، لذا يستشعر الشاعر سواد الوجه نظراً لعدم كفاءته في اجتذاب البيض.

من هنا جاءت ردة فعل الشاعر شديدة مغلظة فأقسم مرتين، في الأولى أقسم على إخفاء هذا الشيب ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، والأخرى على أن يمنعه من الهزء به والضحك على رأسه المحزون، أما عن طريقة الإخفاء والمنع فباستخدام لون آخر طارئ على الصورة وهو لون الخضاب الذي يأتي بفاعلية معاكسة؛ فهو يبيض وجه الشاعر أمام بياض الوجوه، ويسود وجه الشيب أمام سود القرون.

ولا يخفى هنا ما قدمه التقابل والتطابق من ثراء للصورة، وإبراز للألوان، كما لا يخفى ما قدمته أساليب النداء والقسم من بث الحرارة والروح فيها، وكأننا أمام لوحة من الصراع ينشخص فيها الشيب غير المرغوب به لتحدث مرافعة الشاعر أمامه.

وثمة أمر آخر فالمقطوعة تبدأ بالنداء— يا بياض المشيب، وتنتهي بالملعون... ولما كان البياض - في الأغلب- محموداً عند العربي والسواد مكروهاً، فإن الشاعر هنا يرى الشيب بلونه الأبيض استثناءً، ويرى الشباب بلونه الأسود استثناءً محبباً.

#### قراءة رابعة: صور متفرقة

يزدحم ديوان ابن الرومي بصور فنية منها ما هو بياني، ومنها ما هو غير ذلك، ومنها ما يعتمد المشابهة، ومنها ما يعتمد غير ذلك، وكنت في القراءات السابقة قد أخذت الصورة المركبة على مستوى مجموعة من الأبيات أو المقطوعة كاملة، وهي في الأغلب صور مركبة، إلا أنني هنا سأقف على بعض جماليات الصور الجزئية للدهر ومتعلقاته في أبيات متناثرة في قصائده:

[المنسرح]

١. أَوَّلُ بَدْعِ المَشْيِبِ وَاحِدَةٌ      تَشْعَلُ مَا جَاوَرَتْ مِنَ الشَّعْرِ  
بَيْنَا تُرَى وَحْدَهَا إِذْ اشْتَعَلَتْ      أَرْتِكَ نَارَ المَشْيِبِ فِي آخِرِ  
مِثْلَ الحَرِيقِ العَظِيمِ تَبْدُؤُهُ      أَوَّلَ صَوْلِ صَغِيرَةِ الشَّرَرِ<sup>(١)</sup>.

يقدم لنا الشاعر في هذه الأبيات مقارنة بين صورتين، وهو ما اصطلح على تسميته في البلاغة العربية بالتشبيه التمثيلي، فالمشبه هو الشيب الذي يبدأ بشعره بيضاء واحدة ثم ينتشر البياض في الشعر الذي يجاورها، والمشبه به هو صورة النار العظيمة التي تبدأ بشرارة صغيرة.

[الخفيف]

- ٢- قَدْ يَشِيبُ الْفَتَى وَلَيْسَ عَجِيباً      أَنْ يَرَى النَّوْرُ فِي الْقَضِيبِ الرُّطِيبِ<sup>(٢)</sup>

نكاد نلمح المشابهة في هذا البيت، ولكن على غير صورتها المعهودة، فالتشبيه هنا هو مقارنة لحالة بحالة أخرى على سبيل ما عرف في البيان بالتشبيه الضمني، إذ نلمس العلاقة

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص١٠٣٤، والصول: عود الثقاب، والبيت مضمن من معنى مثل من أمثال العرب: وأول النار من مستنصر الشرر.

(٢) نفسه، ج١، ص١٣٨.

الخفية بين طرفي التشبيه، وهي هنا حال الفتى الذي قد يداهمه الشيب مبكراً، بحال غصن اللوز

الصغير الغض الذي تتفتح فيه أزهار اللوز البيضاء. [الرمل]

٣- رَبِّ أَنْصِفْنِي مِنَ الْمَدْهَرِ فَمَا لِي إِلَّا بِكَ مِنْهُ مُنْتَصِفٌ  
وَأَدِلُّنَا مِنْ زَمَانٍ جَائِرٍ وَاسْمَعْنِ يَا رَبُّ مَا وَانْتَصِفْ  
مِنْ غَشُومٍ كُلَّمَا لَنَّا لَهُ زَادَ بَغِيًّا وَتَمَادَى فِي الْعُتْفِ<sup>(١)</sup>

تتجلى في الأبيات صور استعارية، فقد شبه الدهر والزمان بالحاكم الظالم فأبقى المشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية، والأمثلة على هذا كثيرة في شعره الدهري، وهو

ما تقدم في مجال التشخيص. [الطويل]

٤- وَنَحْنُ بِذُورِ الدَّهْرِ وَالدَّهْرِ زَارِعٌ وَنَحْنُ زُرُوعُ الدَّهْرِ وَالدَّهْرِ حَاصِدٌ<sup>(٢)</sup>

تتشكل الصورة في هذا البيت في عدة أبعاد، وتتحو منحنى فلسفياً من حيث طاقة المعنى، بيد أن ما يهمني هنا الوقوف على ظاهر الصورة، وهي علاقة قائمة على التشبيه وإن كان بعيداً، ففي الشطر الأول يشبهنا بالبدور... وكلمة البدور بدورها تستدعي المزارعين، لذا يشبه الدهر بالمزارع الذي يقوم بزراعة هذه البدور، حتى إذا ما نمت وأصبحت زروعاً كان لا بد لها من حاصد، والحاصد هنا هو الدهر، فهو هنا يشبه الناس بالبدور والدهر بالمزارع، كما يشبه الناس بالزروع والدهر بالحاصد، وكل ذلك عبر صورة بيانية تتجلى في التشبيه البليغ.

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٤، ص ١٥٧٥، الغشوم: الظالم، العنف: القسوة والشدة.

(٢) نفسه، ج٢، ص ٨٠٠.

[الكامل]

٥- تغدو وفيك تشدّد وتودّد كالدهر فيه توعّر وتسهل<sup>(١)</sup>

في هذا البيت تبدو الصورة مرسلّة واضحة، فهو يشبه ممدوحه بالدهر، والجامع بينهما

القوّة واللين، وأمثلة هذا في شعره أيضاً كثيرة. [الطويل]

٦- ولولا اتقائي للتعدي زعمته أخا الدهر لا يغضي إلى أخرياتِه<sup>(٢)</sup>

في هذا البيت مثال على نوع آخر من الصور البيانية، وهو مثال لا تحكمه علاقة

المشابهة، وإنما تحكمه علاقة أخرى وهي الكناية، ففي قوله "أخا الدهر" كناية عن الموصوف

المتمتع بالقوة.

وبعد؛

فهذه نماذج لبعض الاستعمالات الفنية لصورة الدهر في شعر ابن الرومي، وما هي إلا

غيض من فيض، وما أوردتها لتقردها بل للاستدلال بها على غيرها.

### ثالثاً: هيكل القصيدة، ولغتها، ومظاهر أسلوبية

لن أقف في هذا المبحث على المظاهر الأسلوبية والطرائق اللغوية في شعر ابن الرومي

عامة، إلا بما يخدم موضوعنا، وإن كنت أدرك أن الدهر قد توغل في ثنايا شعره المختلفة، مما

يجعل للأحكام العامة قابلية في التطبيق على الخاص الدهري أيضاً.

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ٢٠٧٤.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٣٧٠.

ومع أنني أدرك أيضاً أن لكل نص روحاً تجعل له وجهة أسلوبية ولغوية خاصة، إلا أن تلك النصوص تتبع من روح واحدة، وهي روح الشاعر التي تضي عليها نشرأ أسلوبياً يصلح أن يكون رداءً عاماً لها، وإن تخللته بعض الألوان والتوشیحات هنا وهناك.

#### هیکل القصيدة في شعره:

مع أن ابن الرومي عرف بنزعتة التجديدية إلا أنه في كثير من قصائده كان يعمد إلى القصيدة المحكمة البناء، وهي "قصيدة طويلة نسبياً، ذات مقدمة قد تطول وقد تقصر، ومدخل ينزلق منه الشاعر إلى موضوعه الرئيسي، ثم خاتمة ملحوظة سواء أكانت خاتمة للموضوع الرئيسي نفسه، أو خاتمة تقريرية عامة"<sup>(١)</sup>.

وليس بالضرورة أن تكون مقدمة تلك القصيدة المحكمة غزلاً أو نسبياً أو وقوفاً على الأطلال، بل قد يكون فعل الدهر في الإنسان هو تلك المقدمة كما هو الحال في قصيدته المطولة التي جاءت في أربعة وسبعين ومئة بيت، تلك القصيدة التي قالها في مدح عبيد الله بن عبد الله، وانفردت مقدمتها بذكر الشيب، ومطلعها:

[الوافر]

صبا من شاب مفرقة تصابي وإن طلب الصبا والقلب صابي<sup>(٢)</sup>

وقد وصلت مقدمتها إلى تسعة وستين بيتاً، وارتكزت على فاعلية الدهر فلي الإنسان، فهو ينظر إلى نفسه في صورتين؛ الماضي ويمثله الشباب، والحاضر ممثلاً بالشيب.

وبإلقاء نظرة على ديوان ابن الرومي نجد كثيراً من هذه المطولات، وهي قصائد يغلب عليها الطابع التقليدي، وكثير منها في المدح، إذ كانت "القصيدة المدحية طويلة تبلغ أحياناً ثلاث مائة بيت، يفتتحها الشاعر بالنسيب، أو بكاء الشباب أو بما يشبه ذلك، وهو يطيل المقدمة فيها ثم

(١) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي الرؤية والفرن، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٣٨٧.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج١، ص٢٥٥.

ينتقل إلى الممدوح فيبالغ في مدحه، ثم يختتم كلامه بالسؤال والشكوى، وفي هذا المدح نقاش وجدل، واحتجاج، ومبالغة في التقصي، وترابط فكري، حتى لكان القصيدة فصل من فصول النثر، وأما هجاء ابن الرومي فيختلف بين الطول والقصر، وهو تصوير مضحك، أو تجريح قتال<sup>(١)</sup>.

ولم يكن ابن الرومي بدعاً في طول قصائده، وإن كان الأكثر في الاستطالة، فالعصر العباسي عموماً شهد فيه شكل القصيدة تطوراً في اتجاهين متقابلين: اتجاه استشرف فيه بعض الشعراء العمل الملحمي فطالت قصائدهم حتى بلغت مئات الأبيات، واتجاه آخر نحو إطار المقطوعة المحدودة الأبيات، وقد أعطى كل من هذين الاتجاهين عطاء ليس باليسير، ولا غرابة في أن ينمو هذان الاتجاهان معاً في عصر كالعصر العباسي، اتسع لكل التجارب وكل المتناقضات<sup>(٢)</sup>.

وابن الرومي أبدع في هذين الاتجاهين، فمن جهة أبدع في مطولاته كما أبدع في مقطوعاته، وكانت معظم مقطوعاته تعتمد على الخفة والطرافة والسخرية، وهو أسلوب راج في الشعر العباسي، والواقع أن شكل المقطوعة الشعرية القصيرة قد صار في العصر العباسي "إطاراً فنياً له وزنه، وله خطره في شعر ذلك العصر، لأنه كان استجابة لذوق العصر من جهة، وتحقيقاً لشعبية الشعر وسرعة تناقله ودورانه على ألسن الناس من جهة أخرى"<sup>(٣)</sup>.

ومقطعات ابن الرومي كثير منها في الخفة والطرافة والسخرية كما أشرنا، إلا أن كثيراً منها أيضاً في الوجدانيات وقضايا اجتماعية أو نفسية جادة، بل إن كثيراً منها جاء على البحور الطويلة، وبذات الأسلوب الذي جاءت عليه مطولاته، وإنك لتشعر أحياناً أن بعض تلك المقطعات

(١) الفخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص ٧٧٨.

(٢) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي، ص ٣٩٩.

(٣) نفسه، ص ٣٩٦.

ما هي إلا أجزاء من قصائد طويلة فقدت، ولم يبقَ منها سوى أبيات، ومن تلك المقطعات ما

[الطويل]

يناسب موضوعنا كقوله:

سَكُوتُ شَبَابِي وَالرَّضَاعَ كِلَيْهِمَا	فَكَيْفَ تُرَانِي سَسَالِيًا مَا سِوَاهُمَا
وَمَا أَحْدَثَ الْعَصْرَانِ شَيْئًا نَكْرُهُ	هَمَا الْوَاهِبَانِ السَّالِبَانِ هَمَا هُمَا
رَأَيْتُ احْتِسَابَ الْأَمْرِ قَبْلَ وَقْعِهِ	حَمَى مُقَلَّتِي أَنْ يَطُولَ بُكَاهُمَا <sup>(١)</sup>

وحدة القصيدة:

يرى العقاد أن ابن الرومي "خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات، وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير. فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة (كلاً) واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاها. فقصائده "موضوعات" كاملة تقبل العناوين وتتحصر فيها الأغراض، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة"<sup>(٢)</sup>.

وفي مقابل هذا الرأي يرى النويهي أن "معظم قصائده لا تزيد وحدتها العامة عن وحدة القصيدة العربية العادية. ومعظم أبياته قائمة للوحدة تامة الاستقلال عن أحدها الآخر لا يجمعها معاً إلا ما يجمع الأبيات في القصيدة العادية، من اتحاد الوزن والقافية واتحاد المعنى العام للقصيدة كلها أو لكل جزء من أجزائها، وإن كان ابن الرومي قد ظهرت فيه حقاً نزعة مختلفة في تركيب القصيدة، فيجب أن نحذر أشد الحذر من أن نبالغ في المقدار الذي تحققت به عنده.

(١) ابن الرومي، للديوان، ج ٦، ص ٢٢٥٤.

(٢) العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٢٧٧.

فالحقيقة هي أن خضوعه للتقاليد الموروثة في صنع القصيدة أعظم جداً من نزعتة إلى الخروج على هذه التقاليد<sup>(١)</sup>.

والواقع؛ إن قراءة جادة لمجمل قصائد الديوان كفيلة بالكشف عن غلو كل من الناقدين الكبيرين في إصدار الحكم، فبينما نجد حكم العقاد شاملاً مخالفاً للمعايير القديمة في وحدة البيت، ومنحازاً إلى وحدة القصيدة عند ابن الرومي، نجد النويهي يرد على ذلك بإصدار حكم لا يقل عمومية عن حكم العقاد، ولكن بالاتجاه السلبي، إذ يجرّد ابن الرومي في معظم قصائده من تلك الوحدة.

ومع أنني أرى خطأ في مفهوم الوحدة عند العقاد، وأرى أن ما قصده هو للوحدة الموضوعية لا العضوية، إلا أن ذلك أيضاً لا يحتمل حكماً عاماً، وقد سبق أن أشرنا إلى بعض مطولات الشاعر، وكيف سار فيها على النسق التقليدي المتعدد الأغراض والموضوعات.

كما أنني لا أتفق مع النويهي في شمولية الحكم أيضاً، إذ جرّد معظم قصائد ابن الرومي من الاتحاد في المعنى العام، وأبقى على اتحادها في الوزن والقافية، والواقع أن مقطوعاته وقصائده القصار يغلب عليها اتحاد الموضوع كما تغلب عليها الوحدة العضوية، فسي حين أن مطولاته يغلب عليها نهج القصيدة التقليدية مع اتحادها في الروح والأسلوب، وهي وإن اختلفت في الموضوع إلا أنها يغلب عليها ما سمي في نقدنا القديم حسن التخلص، ومع أن هذا ليس موضوعنا إلا أننا سنثبت محورية الدهر في السيطرة على موضوع القصيدة قصرت أم طالّت، من خلال النماذج التي سنعرض لها في الفصل الأخير.

(١) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، ص ٢٥٥.



## لغة القصيدة

تتدرج لغة القصيدة في شعر ابن الرومي من لغة سهلة لدرجة قربها من اللغة النثرية الدارجة، إلى لغة أجزل يغلب عليها الطابع التقليدي للقصيدة العربية الأموية والجاهلية، فمن الصنف الأول نجد كثيراً من المقطعات والقصائد القصار التي تقترب لغتها من لغة النثر. انظر إليه يقول:

[المقارب]

وإني أصدقاء كثير السلا      م علي وما فيهم نافع  
إذا أنا أدلجيت في حاجة      لها مطلب نازح شاسع  
فإني أبداً معهم وقفلة      وتسلمية وقتها ضائع<sup>(١)</sup>

إن لغة هذه الأبيات، وإن احتوت على مفردات مثل (أدلجت، نازح، شاسع) إلا أنها تعد لغة سهلة دارجة قريبة من اللغة النثرية، وهي لغة تتسم بالتجريد والقصد إلى المعنى، بل إنك تستطيع بقليل من التحوير أن تحول الأبيات إلى سطور نثرية تتحدث المعنى نفسه بمجرد التقديم والتأخير، لا باللجوء إلى الاستبدال اللغوي.

وأما قصائده الطويلة، وموضوعاته الجادة، فتغلب عليها لغة خاصة، محكمة في غير إغراب، وجزلة في غير توغر، تواتيها صور فنية وقنون بديعية في غير إسراف، ومن ذلك قوله في أبي حسان الزياتي<sup>(٢)</sup>:

[البسيط]

عيني لا تهمل منكما الدرر      وحالفا النوم لا يقذكما السهر

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٤، ص ١٤٨٨.

(٢) هو الحسن بن عثمان بن حماد، عالم، ولاه المتوكل قضاء الجانب الشرقي من بغداد، سنة ٢٤١هـ، وتوفي في العام التالي.

ويا همومي ابتغي مأوى سوى خلدي      فلن يضمك مني اليوم محتضراً  
عفت على كل جرم أجرت وجبت      أوائل الدهر أحداث له آخر  
يا دهرنا كل جرم أنت مجرمة      بعد اجتياح أبي حسان مقتفراً  
أصاب سهمك منه شر من حملت      أنثى ومن حازة في صلبه ذكر  
لما ثوى عاف بطن الأرض جيفته      لكن حواء ارتاحت لها سقر  
فهذه رهيت من أن يحل بها      أن لا وجود على غضرائها المطر  
وهذه فرحت واستبشرت ثقة      بأن سيضعف منها الحر والسعر<sup>(١)</sup>.

نلاحظ أن لغة القصيدة تدل على سعة معجم ابن الرومي اللغوي، فهو يمتلك ثروة هائلة، رفدتها ثقافته الواسعة، لكن هذه اللغة لا تميل إلى التوعر أو الإغراب، بل تعتمد إلى الحجاج والجدل والاستدلال العقلي والبرهنة دون أن تخرج من الشاعرية، فهذا هو الدهر يجتاح أبا حسان بأحد سهامه فيقضي عليه، وأبو حسان هذا هو شر الناس، لدرجة أن بطن الأرض عاف جيفته، بيد أن سقر ارتاحت لاستبشارها بمضاعفة حرها نظراً لشدة نوبه، بينما خشيت الأرض أن لا يصيبها المطر لأنه دفن فيها.

وبصورة عامة "لغة ابن الرومي موجزة محكمة وألفاظه كثيرة، ولكن أسلوبه عامة سهل وعربيته كثيرة الشبه بالعربية الأدبية في هذه الأيام"<sup>(٢)</sup>. مع أنه كان على قدر من الإتيان بالغريب، وهو "وإن لم تستعبده التعبيرات غير المألوفة تحتوي قصائده على قدر كبير منها، تضم ألفاظاً غير مذكورة في المعاجم: أسماء وأفعالاً. ويستعمل قليلاً من الألفاظ الفارسية التي ربما كانت قد صارت جزءاً من العربية في بغداد إذ ذاك"<sup>(٣)</sup>.

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٣، ص ٩٥٧. والحوياء: النفس، والغضراء: الأرض الطيبة.

(٢) جست، روفون، ابن الرومي حياته وشعره، ص ٨٧.

(٣) نفسه، ص ٨٧.

وما لغته في قصائده التي تتحدث عن فاعلية الدهر إلا جزء من لغته العامة في سائر شعره، فهي ترتفع وتهبط، ويتضخم معجمها لتصل إلى مجمل الألفاظ التي تدل على السهر وفاعليته، سواء منها ما تعلق بالقدرة الغيبية كالدهر والأبد والأمد والقدر والقضاء والسرمد... أو ما يتعلق بالبعد الزمني كالزمن والزمان والوقت والأيام والليالي والسنين... أو ما يتعلق بالموت كالمنية والمنون والنوائب والرزايا والمصائب.. أو ما يتعلق بالإنسان من انعكاس لمظاهر الزمن كالشيب والهرم والشيخوخة...

ويعزو بعض الباحثين تفاوت لغته، وبالتالي تفاوت درجات أشعاره إلى أنه كان "لا يعود إلى أشعاره بتتقيح ولا تهذيب، وكان إذا نظم أكثر وامتد نفسه امتداداً بعيداً. فكان طبيعياً أن يكون في أشعاره ما يهبط درجات عما حوله، ففيها المصقول وغير المصقول، وفيها ما يرتفع إلى الأفق الأعلى وما يدنو إلى الأفق الدنيا"<sup>(١)</sup>.

### مناشط أسلوبية

#### ١. التكرار

عُرف التكرار في البلاغة العربية على أنه تكرار اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد، ولم يقتصر بعضهم على اللفظ بل تجاوزه إلى تكرار المعنى، فمنهم من قال: التكرار قسمان: أحدهما في اللفظ والمعنى، والآخر في المعنى دون اللفظ، وذلك كقولنا: أطعني ولا تعصني<sup>(٢)</sup>. وتكرار المعنى واضح جلي في شعره، ولا سيما في المراثي التي يكرر فيها المعاني التي تصب في حتمية الموت، والسقيا للميت، وحث العينين على البكاء عليه.

(١) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص ٣٢٤.

(٢) الحلبي، ابن الأثير، جواهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٠، ص ٢٥٧.

وتكرار اللفظ والمعنى نستطيع أن نعدّه ظاهرة في شعر ابن الرومي سواء أكان ذلك في  
مراثيه أم غيرها، وغالباً ما يدخل هذا التكرار في نسيج بنية القصيدة ليدل على أهمية المكرر،  
وتأكيد المعنى باللفظ، والتهويل، والإحاطة، والشمول، والتعظيم وغيرها.

فعلى مستوى البيت الواحد نجده يكرر اللفظة ذات الفاعلية في أداء المعنى، فانظر إليه

يكرر كلمة الدهر في قوله: [المنسرح]

يا حاسدي لا خلوت من حسدٍ      حظك منه أليمٌ إمضاضه  
أعتبني الدهرُ بعدَ معتبسه      فغاضِبِ الدهرُ فيَّ أو راضيه<sup>(١)</sup>.

فتكرار كلمة الدهر في البيت الثاني لم يأت عبثاً، وإنما جاء متساوفاً مع ما أسند إليه،  
ففي الشطر الأول تبدو فاعلية الدهر في الأنا من خلال إسناد الفعل الماضي (أعتبني) له، وهو  
فعل يدل على التحقق، تحقق فاعلية الدهر في الشاعر، في حين أسند له فعل الأمر "غاضِب" في  
الشطر الثاني للدلالة على فاعلية الآخر في الدهر، وللدلالة على الاستجابة في الشطر الثاني لما  
انبنى عليه الشطر الأول.

ومن ذلك أيضاً قوله: [الطويل]

تجنّ عليك الدهرُ ذنباً فلم يجدْ      لك الدهرُ ذنباً غير أنك ماجد<sup>(٢)</sup>

فلاحظ أن البيت يقوم على جملتين محورتين الثانية نتيجة للأولى، وهي طريقة أسلوبية  
رأيناها في التكرار في البيت السابق تقوم على كسر التوقع، ففي الأولى، تجنّ عليك الدهر ذنباً،  
والنتيجة: لم يجد لك الدهر ذنباً، ليعقب ذلك الغاية التي يريد أن يصل إليها الشاعر وهي: "أنك

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٤، ص١٣٧٨.

(٢) نفسه، ج٢، ص٧٣٢.

ماجد" وانظر إليه أيضاً يكرر كلمة "يوم" وكلمة "زمن" يقول: [الكامل]

يَوْمَ يَبْكُنَا وَأَوْنَةً يَوْمَ يَبْكُنَا عَلَيْهِ غَدُهُ

نَبْكِي عَلَى زَمَنٍ وَمِنْ زَمَنٍ فَبَكَؤُنَا مَوْصُولَةٌ مُدَّةٌ<sup>(١)</sup>

فالיום في الشطر الأول من البيت الأول هو صاحب الفاعلية في الناس، في حين أنه في الشطر الثاني مستلب من الغد الذي يتولى الفاعلية للدلالة على الفاعلية المطلقة للزمن ماضيه وحاضره ومستقبله، وفي البيت الثاني تتكرر كلمة "زمن" ولكن في مدلولين مختلفين، الأول: البكاء على الزمن بمعنى الحرص على الحياة، والآخر البكاء من الزمن بمعنى الشكوى من فاعليته.

كما نلاحظ تكرار البكاء ليخوض غمار كل شطر:

يُبْكُنَا ← يَبْكُنَا

نَبْكِي ← فَبَكَؤُنَا

وتكون النتيجة: فَبَكَؤُنَا مَوْصُولَةٌ مُدَّةً.

ولنرَ كيف يتخذ الشيب فاعليته أيضاً على مستوى البيت والبيتين فقط:

[البسيط]

أَرَى الْمُفْتَدَ يَنْهَاتِي وَيَأْمُرُنِي بِقَوْلِهِ اسْتَخِي إِنَّ الشَّيْبَ قَدْ حَاتَا

الآن حين أَجَدُ الشَّيْبَ يَطْلُبُنِي أَبَادِرُ الشَّيْبَ بِاللَّذَاتِ عَجَلَا<sup>(٢)</sup>

فالشيب في البيت الأول هو المفند الذي يأمر وينهى لأن له فاعلية تتطلب مثول صاحبه فيها، وهي فاعلية يلخصها الفعل "استحي" ليأتي البيت الثاني كاشفاً عن عملية الهروب العكسي،

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٦٦٠، والمفند: من أسماء للدهر

(٢) نفسه، ج ٦، ص ٢٤٤٠.

ففي قوله: "أجد الشيب يطلبني" نتوقع الامتثال للفعل "استحي" ولكن النتيجة هنا عكسية فهو:

يبادر الشيب بالذات، وكأن هذه المبادرة استراق لما يخشى عليه من النفاذ.

هذا على مستوى البيت والبيتين، والأمثلة على ذلك كثيرة، فإذا ما نظرنا إلى التكرار

على مستوى القصيدة أو المقطوعة، نجد ذلك أيضاً بصورة لافتة، ففي قصيدة "رثاء البصرة"<sup>(١)</sup>

نجد التكرار يشكل ظاهرة أسلوبية لها دور محوري في بناء القصيدة ككل، وكذا في العديد من

القصائد، ولا سيما تلك التي تدخل في موضوع دراستنا، فانظر إلى فاعلية الدهر كيف تتشكل

عبر تكرار الفعل (مات) في قصيدة<sup>(٢)</sup> قالها يرثي بها أبا الحسين إسحاق بن إبراهيم بسن يزيد

يقول:

[مجزوء الخفيف]

كُلُّ نَفْسٍ لِمَوْقِفٍ	لَيْسَ حَيٌّ بِمُقْلِبٍ
مَاتَ إِسْحَاقُ فَاسْتَمَعَ	نَغِيَّةٌ ثُمَّ أُخْبِتِ
مَاتَ إِسْحَاقُ فَاسْتَمَعَ	لِثَنَاءٍ وَأُنْصِتِ
مَاتَ مِنْ رَاحٍ وَاغْتَدَى	ذِكْرُهُ غَيْرَ مَيِّتِ
مَاتَ مَنْ كَانَ لِلْحَقِّ	نَسَقٍ عَيْنِ الْمَثْبُتِ
مَاتَ مَنْ كَانَ لِلْأَبَا	طِيلِ عَيْنِ الْمَشْتَتِ (١)
لَا بِوَهْمٍ مُرْجَمٍ	بَلْ بِفَهْمٍ مُنْكَتِ
مَاتَ مَنْ كَانَ شَامِلاً	بِالْحَيَا كُلِّ مُسْتِ
مَاتَ مَنْ لَمْ نَجِدْ لَهُ	وَادِيَا غَيْرَ مُبْتِ

(١) انظر القصيدة في الديوان، ج ٦، ص ٢٣٧٨ - ٢٣٨٢.

(٢) انظر نفسه، ج ١، ص ٣٧٣.

مات من لم نجد له جَدلاً غير مُسْتَحْتِ

فبعد أن يفتتح قصيدته بهذه الحكمة للقارة في أدبنا العربي<sup>(١)</sup>، والمنصوص عليها في القرآن الكريم<sup>(٢)</sup>، نجده يصدر خمسة أبيات متتالية بالفعل (مات)، ثم يأتي بالنفي (لا) في البيت التالي، ليعقبه بثلاثة أبيات أيضاً، يصدرها بالفعل (مات)، ثم يأتي بالنداء (يا)، معبراً عن عمق الفجيرة بتكرار الأصوات (ما/ت لا ما/ت يا/يا):

يا أخي يا أبا الحُسَيْنِ ————— سن صرِيخَ المِصَوِّتِ

والملاحظ في هذا التكرار تكرار الشطر الأول كاملاً في البيتين الثاني والثالث، بادئاً بجمل خبرية (مات إسحاق) تعقبها جمل طلبية مبنية على السابقة (فاستمع)، وكرر الشطر الأول من البيتين التاسع والعاشر في جمل خبرية تامة لإثبات الخبر المتعارف عليه من صفات المتوفى.

ونلاحظ غلبة تكرار (من) الاسم الموصول الدال على صاحبه (إسحاق)، وهو اسم لا بد له من صلة، لتكون الصلة هي تلك الشواهد الدالة على أفعاله، ليقفل هذه التكرارات في البيت الحادي عشر بكنية المتوفى (أبي الحسين) مصحوبة بالنداء (يا) بما فيها من صراخ وتفجع، تدل عليه الكلمتان الأخيرتان (صرِيخَ المِصَوِّتِ).

وبعد أن يصف الشاعر أحواله بعد فراق المرثي في الأبيات التالية؛ ينبري الدهر للمواجهة، وهي مواجهة ألفناها في فاعلية الدهر في الشاعر عبر فجعه بمن يحب، فانظر إليه في نهاية القصيدة يكرر مفردة الدهر مخاطباً :

[الخفيف]

قُلْتُ لِلدَّهْرِ إِذْ أَصَسَا بِسُوءِكَ أَخْطَأْتُ فَاقْفُتِ

(١) انظر عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ٦٠: فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي الْيَوْمِ لَا بُدَّ أَنْهُ سَيَعْلَقُهُ حَبْلُ الْمَنِيَّةِ فِي غَدٍ

(٢) الآية ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾ آل عمران: ١٨٥

وتكذبت في اعتذارك	رك فاصدق أو انصمت
قد لعمرى كبت نفسي	سك يا دهر فاكبت
خبنت يا دهر بعدة	فأخي إن شئت أو مت
وأجنت الذكاء والـ	خير من خير متبت
كان مخيأه فيك أفس	ضل حين وموقت <sup>(١)</sup>

فالملاحظ في مخاطبته الدهر هنا، أن الخطاب جاء مبنياً على نتائج الفاعلية السابقة

بموت أبي الحسين:

قلت للدهر

أصابك // موت أبي الحسين

أخطأت // في قتل أبي الحسين

تكذبت // في اعتذارك عن موت أبي الحسين

ثم يصف فاعلية الدهر في أبي الحسين بأنها مصيبة للدهر نفسه:

كبت نفسي ← يا دهر ← فاكبت

خبنت ← يا دهر ← فأخي / أو مت

ويلاحظ أن القصيدة بنيت على تكرار الفكرة أيضاً، عبر ألفاظ ربطت بين مطلعها وخاتمتها:

كل نفس لموقت ← ليس حين بمقت ← كان مخيأه فيك أفس ← ضل حين وموقت

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٣٧٣.



كان هذا أنموذجاً للتكرار على مستوى القصيدة، فيما يختص بفكرة الدهر، والنماذج على ذلك كثيرة في شعره، كما هو الحال في قصيدته المطولة في رثاء المغنية بستان<sup>(١)</sup>، وقصيدته في مدح عبيد الله بن طاهر، التي مطلعها:

[الوافر]

صبا من شبابٍ مفرقة تصابي وإن طلب الصبا والقلبُ صابي<sup>(٢)</sup>  
 إذ كان يعمد إلى تكرار بعض العبارات الجاهزة، مثل: ( يذكّرني الشباب.....).

وكذا في قصيدته في رثاء البصرة التي تزخر بنماذج تكرارية، كلها تضحج بفاعلية الموت التي جلبها الزنج للبصرة، وأحدثها فعل التغيير الزمني الذي غالباً ما يكون البشر أدواته. ولما كان التكرار في حقيقته إلحاحاً "على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"<sup>(٣)</sup>، فإن ابن الرومي قد لجأ إليه في غير موضع، وأحياناً في كلمات بعينها كتكراره للكلمات "سوءة سوءة" و "ضلة ضلة".

وكثيراً ما كان يعمد إلى تكرار الشطر الأول من مجموعة أبيات، كما هو الحال في قوله:

[الطويل]

ويا عجباً والدهرُ جمٌ عجيبُ      أيُسْكِرُ ماءً حين لا تُسْكِرُ الخمرُ  
 ويا عجباً والدهرُ جمٌ عجيبُ      أيُنْبِتُ طَلًّا حين لا يُنْبِتُ القَطْرُ  
 ويا عجباً والدهرُ جمٌ عجيبُ      أيَقْمِرُ نَجْمٌ حين لا يَقْمِرُ البدرُ

(١) ابن الرومي، ج ٣، ص ٩١٨.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٥٥.

(٣) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٧٦.

ويا عجباً والدهرُ جمٌ عجيبةً      أتَبْهَرُ نارَ حين لا يَبْهَرُ الفجرُ<sup>(١)</sup>

إن هذا التكرار يعدّ تكراراً نسقياً لشطر كامل أربع مرات، ومن ثم هو تكرار لأسلوب الاستفهام في بداية الشطر الثاني مقروناً بتكرار المضارع، للدلالة على فاعلية الدهر العجيبة في هذا الكون الفسيح.

وبعد؛ فهذه نماذج للوقوف على آفاق التكرار في شعره، ولا سيما المتعلق منه بدراستنا في الدهر وفاعليته، وبقراءة فاحصة للديوان يتبين أن التكرار يشكل ظاهرة تستحق الوقوف والدرس، خاصة فيما يتعلّق بآثرها الإيقاعي.

## ٢. البديع:

تضاربت آراء النقاد والدارسين في مدى استخدام ابن الرومي للمحسنات البديعية، فيرى شوقي ضيف أنه يكثر من استخدام الجنس دون الطباق الذي برع فيه البحري<sup>(٢)</sup>، ويرى محمد زغلول سلام "أن ابن الرومي لا يذهب مذهب أبي تمام في اتخاذ البديع طريقة فنية للتعبير عن معانيه، ولا يوغل إيغاله في اقتناص المعاني وكذّ الذهن وراءها، ولا تحس في شعره مدى الجهد في البناء والصياغة، كذلك هو لا يذهب مذهب البحري في طريقة العرب والميل إلى الصياغة السهلة والبناء العربي الديباجة، دون حاجة إلى إسراف في استخدام البديع، فشعر ابن الرومي نسيج وحده"<sup>(٣)</sup>.

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٣، ص ١١٢٢.

(٢) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢١٥.

(٣) سلام، محمد زغلول، الأدب في عصر العباسيين، منشأة المعارف، مصر، ص ٥٠٢.

ويرى علي شلق أن ابن الرومي أكثر من الطباق الذي زخرت به قصائده، وأنه يشكل وجهاً من وجوه ثقافته اللغوية، ولأنه يعد اللفظة عالماً يستشف من داخله أبعاد الوجود<sup>(١)</sup>، في حين يرى عبد الحميد محمد جوده أن ابن الرومي استخدم الطباق استخداماً واسعاً خاصة في الهجاء<sup>(٢)</sup>.

وبقراءة فاحصة لديوان ابن الرومي يتبين لنا أنه أسرف في استخدام المحسنات البديعية ولا سيما الجناس والطباق، بل إننا لا نكاد نعثر على مقطوعة أو قصيدة إلا وتطفو على سطحها هذه المحسنات، وبعض مقطعاته كانت تتكى اتكاء واضحاً وشاملاً على هذه المحسنات.

وفي شعره المبني على محور الدهر نجد أيضاً هذين اللونين البديعيين يتفاعلان مع بنية النص، ويندغمان مع الأطر الموضوعية التي تتطلبها فاعلية الدهر، فانظر إليه كيف يوظف الطباق:

[البسيط]

ما عامل الدهر في إقباله أحدً      إلا اشترى منه إقبالاً بإدبار<sup>(٣)</sup>  
فقد طابق بين الإقبال والإنبار، ولنلاحظ أيضاً أن ذلك جاء في إطار أسلوب الحصر، وهو إطار تشيع فيه المحسنات في شعره.

[الوافر]

ويقول في موقع آخر:

عزأوك عن شباب نال منه      زمان فيه لين واعتزام  
فقبلك قام أقوام قعودً      لريب الدهر أو قعد القيام<sup>(٤)</sup>

[البسيط]

فانظر إليه كيف قابل بين: قام قعود — قعد القيام، ويقول:

(١) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص ٣٥٤.

(٢) جيدة، عبد الحميد، الهجاء عند ابن الرومي، ص ٣٦٤.

(٣) ابن الرومي، الديوان، ج ٣، ص ١٠٢٥.

(٤) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٢٨٣.

كم هابط صاعد من بعد هبطته وغائر منجد من بعد ما غارا

قد يخفض الدهر من حر ليرفعه طوراً وطوراً وكان الدهر أطواراً<sup>(١)</sup>

إذ طابق بين (هابط، صاعد) و (غائر، منجد) في البيت الأول، كما طابق بين "يخفض

ويرفع" في البيت الثاني مسنداً فاعلية الخفض والرفع للدهر.

ويقول:

[الطويل]

لعبت بأولى الدهر فاغتال شيرتي بأخرى حقود والجرائم تحقد<sup>(٢)</sup>

إذ طابق بين (أولى) و (أخرى)، وهو يكتفي بأولى الدهر عن أيام الشباب، في حين

يقصد بالأخرى الحقود مرحلة الشيب.

ويقول في قصيدة أخرى:

[الطويل]

رأيت طويل العنبر مثل قصيره إذا كان مفضاه إلى غاية تؤم

تضعضه الأوقات وهي بقاؤه وتغتاله الأقوات وهي له طعم<sup>(٣)</sup>

فقد طابق بين طويل- قصير في إشارة إلى فاعلية الزمن التي تجعل عمر الإنسان طال

أم قصر منتهياً إلى الغاية نفسها وهي الموت، وكذا فإن الأوقات التي تمثل الزمن العمري

للإنسان هي ذاتها التي تضعضه، وتفترس حياته، كما أن الأقوات التي هي أساس في بناء

حياته تبادر إلى اغتياله وتسلبه صحته.

وأمثلة ذلك كثيرة جداً في قصائده المختلفة.

(١) نفسه، ج٣، ص ١٠١١.

(٢) نفسه، ج٢، ص ٥٨٨.

(٣) نفسه، ج٦، ص ٢٣٠٢.

أما الجناس فقد استثمره ابن الرومي بشكل واسع في مختلف قصائده ومقطوعاته، بل أسرف أحياناً في استعماله، وكان له أثر في البناء الموسيقي فضلاً عن البناء اللغوي، وبهذا فإن ما قاله العقاد بسلامة شعر ابن الرومي من لعب الجناس اللفظي والمحسنات الموهمة<sup>(١)</sup>، يعدّ قولاً غريباً لا تدعمه قراءة سريعة لديوانه أو لإحدى قصائده، اللهم إلا إذا قصد العقاد غير ما يفهم من ظاهر كلامه.

ومن الأمثلة على الجناس في شعره، قوله في قصيدته الرثائية الدالية: [الطويل]

فَيَاكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقُطُ أَنْفُساً      تَسَاقُطُ دُرٌّ مِنْ نِظَامٍ بِلَا عَقْدٍ<sup>(٢)</sup>

فقد جانس بين كلمتي (تساقطُ) و (تساقطُ).

ومن أمثلة الجناس التام أيضاً قوله في الناقة: [الخفيف]

وَفَلَاةٍ قَطَعْتُهَا بِفَلَاةٍ      كَاللَّيْلِ حَاحَ الْمَلَمُّعِ الْأَزْلَامِ<sup>(٣)</sup>

فقد جانس بين "فلاة" الأولى وقصد بها الصحراء و"فلاة" الأخرى وقصد بها الناقة:

وقال: [البسيط]

لِلسُّودِ فِي السُّودِ آثَارٌ تَرْكَنُ بِهَا      وَقَعاً مِنَ الْبَيْضِ يَثْنِي أَعْيُنَ الْبَيْضِ<sup>(٤)</sup>

فقد جانس بين السود بمعنى الليلي، والسود بمعنى الشعر الأسود، وجانس بين (الببيض)

بمعنى الشعر الأبيض والببيض بمعنى الغواني.

هذه نماذج على الجناس التام في شعره، إلا أن هناك أنواعاً أخرى من الجناس منها

الجناس الصرفي أو ما يسمى (التدويم) وهو "تكرار النماذج الجزئية بشكل متتابع أو متراوح

(١) العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته وشعره، ص ٢٧٩.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج ٢، ص ٦٢٥.

(٣) نفسه، ج ٦، ص ٢٣٧٠.

(٤) نفسه، ج ٤، ص ١٤١٩.

بغية الوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي<sup>(١)</sup>، وهذا التدويم قد يكون نمطاً لتكرار صورة اشتقاقية صرفية، وذلك كتدويمه لصيغة اسم المفعول في قصيدة عدة أبياتها سبعة وعشرون بيتاً، إذ كرر هذه الصيغة أربعاً وأربعين مرة، ووقع ذلك الجناس مقروناً بالطباق في معظم أبياتها، وهي إحدى قصائده الدهرية، ومنها:

[المتقارب]

سليمُ الزمانِ كمنكوبِهِ	وموفورةٌ مثلُ محروِبِهِ
وممنوحةٌ مثلُ ممنوعِهِ	ومكسوةٌ مثلُ مسلوِبِهِ
ومحبوبةٌ رهنُ مكروهِهِ	ومكروهةٌ رهنُ محبوبِهِ
ومأمونةٌ تحتَ محذورِهِ	ومرجوةٌ تحتَ مرهوبِهِ
وريبُ الزمانِ غداً كائنُ	وغالبُةٌ مثلُ مغلوبِهِ
فلا تهرينَ إلى ذلِّةٍ	ذليلُ الزمانِ كمنكوبِهِ <sup>(٢)</sup>

ولنلاحظ الدور الإيقاعي الذي أضفاه التدويم على القصيدة، كما لا ننسى الدور الذي أضفاه الطباق على تعميق الإحساس بفواجع الزمن.

وأمثلة هذا اللون في شعره كثيرة ومن ذلك قوله مكرراً صيغة اسم الفاعل:

[المنسرح]

الواحدُ الماجدُ الذي عَدِمَ الـ	مثلُ فلم يلقَ ماجداً عشره
الوارثُ المجدَ كلَّ أصيدٍ لا	يدفع تيجانه ولا سُورَهِ
القائلُ الفاعلُ الموارعُ لا	يشكو العلى بخله ولا حصره
الماتحُ السائلُ الرغائبَ والـ	غائلُ مسبارٍ كلَّ من سَبره <sup>(١)</sup>

(١) فضل، صلاح، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، عدد تموز، ١٩٨١، ص ٢١١.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٢٦٤.

وهناك نوع من الجناس يسمى الجناس الناقص وقد برع فيه ابن الرومي ووظفه في

إطار استقصاء المعنى، كما وظفه لخدمة الإطار الإيقاعي، ومثال ذلك قوله:

[البسيط]

وكان ما شئتَ من أنس وإسعادٍ	بان الشباب ونعمَ الصاحبُ الغادي
عهداً ولا نُمَّ ما زودتُ من زادٍ	بان الشباب حميداً ما ذممتُ له
فانبستَ حبْلُهُما مني لميعادٍ	وكان واللهُ مقرونين في قَرَنٍ
أعود فيه من اللذات أعيادي	وقد تخيلتُ في سرياله عُصراً
وغرّةً تدْري وحشي لمصطادي	إذ للشبابِ حبالٌ أُصِيدُ بها
كلا الحبيبين منقاد لمنقادٍ <sup>(٢)</sup>	أصبي الفتاة وتُصبيني الفتاةُ به

نراه في هذه الأبيات يستخدم مجموعة من المجانسات الناقصة؛ كما في قوله في البيت

الأول (بان- كان) وكذا في البيت الثاني بين (ذمت، ذم) و (زودن، زاد) وقوله (أصبي-

تصبيني) وكذا في (إسعاد، ميعاد) في نهاية البيتين الأول والثالث:

[البسيط]

ويقول في موقع آخر:

وعيرتني بشيب الرأس ضاحكةً      من ضاحكٍ فيه أبكاتني وأضحك بي<sup>(٣)</sup>

إذ جانس بين ضاحكة وهي المرأة وضاحك وهو الشيب، والأمثلة على الجناس في

شعره كثيرة ليس هنا المجال لحصرها، بيد أنني عمدت إلى بعض الأمثلة التي نلمس فيها دوراً

للدهر وفاعليته.

(١) السابق، ج ٣، ص ٩٣٩، الموارد من الموارعة وتعني المشاورة والمنطق، الحصر: البخل والعي، والغائل:

المتحن والمجرب ويعني: أنه يعطي من سألته، ويرد كيد من حاول القدح به.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج ٢، ص ٦٧٠.

(٣) نفسه، ج ١، ص ١٩٠.

## رابعاً: الموسيقى والإيقاع

الموسيقى حدّ الشعر، وهي المقوم الرئيس الذي يفصله عن النثر، وقد أدرك ذلك القدماء، فاهتموا بالتنعيم والإنشاد، ووقفوا على الإطار الموسيقي المنبثق من الوزن العروضي، والإيقاع المتجلي في القوافي الداخلية والخارجية.

ولا ينكر باحث أن الموسيقى هي إحدى تجليات الوزن، والوزن هو حدّ الشعر عند العربي القديم<sup>(١)</sup>، لا تقوم القصيدة إلا به، ولا يجتلب سمع المتلقي إلا من خلال انتظام إيقاعاته، واسترسالها وصولاً إلى القافية التي تشكل ذروة الإيقاع ومنتهاه، والتي تعد لدى الشاعر محطة الوقف الأولى، ولدى السامع محطة الجذب الأولى التي تريح الأذن، فتتسدل في الحواس طالبة المزيد.

وجماليات الشعر كثيرة، وروحه الموسيقي، وهي التي تقربه إلى نفوسنا بما "فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها"<sup>(٢)</sup>.

ولما كانت الموسيقى في القصيدة ذات طابع واحد، فهي ذات دور كبير في بناء القصيدة عموماً، إذ لكل قصيدة إطارها الموسيقي العام، متجلياً في الوزن والقافية، والخاص متجلياً بالإيقاع الداخلي، وهذا الإطار هو الركيزة الأولى في أعمدة بناء القصيدة العربية!

ونظراً لأهمية الموسيقى، فإنني سأتناولها في ديوان ابن الرومي من ثلاثة جوانب هي: البحور والقوافي والإيقاع الداخلي مستجلياً في ذلك الدور الموسيقي في بناء الأبيات والمقطعات والقصائد التي هي موضوع بحثنا:

### ١ - البحور:

(١) ابن رشيق، أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج ١، ص ١٣٤.  
(٢) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط ٥، دت، ص ٨-٩.



كنت قد وقفت في بداية هذا الفصل على دراسة إحصائية لورود كلمة الدهر ومتعلقاتها

في شعر ابن الرومي، وذلك للوقوف على حجم الظاهرة، وبالتالي تتبعها وتحليلها في شعره.

ولما كان ديوان ابن الرومي من أضخم الدواوين في الأدب العربي على الإطلاق،

ارتأيت بدءاً، أن أقف على بيان إحصائي بالبحور الشعرية التي استعملها، وحجم ذلك الاستعمال

وكيفيته، لعل ذلك يقرب إلى أذهاننا موسيقى شعره، وفيما إذا كانت هناك موسيقى خاصة

لقصائده ومقطعاته التي يعد الدهر محوراً من محاورها.

والإكم الجدول الآتي مرتباً فيه البحور حسب نسبة الاستعمال من الأعلى إلى الأدنى:

المتسلسل	البحر	عدد الأبيات	المتسلسل	البحر	عدد الأبيات	المتسلسل	البحر	عدد الأبيات
١.	الطويل	٦١٨٣	٦.	الوافر	١٨٤٢	١١.	الهمزج	٣١٥
٢.	الخفيف	٥٣٨٠	٧.	السريع	١٨١٢	١٢.	المجتث	٢٦٢
٣.	الكامل	٣٧٦٥	٨.	المتقارب	١١٨٠	١٣.	المديد	٥٥
٤.	البسيط	٣٢٧٠	٩.	الرجز	٩٨٤			
٥.	المنسرح	٢٥٣٦	١٠.	الرمل	٧٠٥			

إنَّ أول ما يلمسه القارئ للجدول السابق هو غياب ثلاثة بحور هي المحدث والمقتضب

والمضارع، فأما الأول فغيابه مستغرب لدى شاعر مثل ابن الرومي عرف في كثير من مقطعاته

بخفة الموسيقى وانسياب إيقاعها وسلاسة أوزانها، في حين كان غياب المقتضب والمضارع أمراً

لا غرابة فيه، وذلك لقلة ما ورد عليهما من النظم في الشعر العربي، وكذا يمكن أن يُقال في

المجتث، مع أنه نظم عليه مثنيتان واثنيتان وستين بيتاً، ومما يلفت الأنظار أيضاً هو ضحالة ما

نظمه على البحر المديد، إذ إن خمسة وخمسين بيتاً هي نسبة ضئيلة جداً بالنسبة لـديوان بهذا الحجم.

ولعل من غير المستغرب أن نجد أكثر نظمه ينصب في ثلاثة البحور التي انسرب فيها معظم الشعر العربي القديم وهي الطويل والبسيط والكامل، وهي بحور عزاء الدين إسماعيل انتشراها في العصر العباسي إلى النزعة الخطابية التي سادت جانباً من الشعر العباسي، وخاصة في غرض المدح حيث يقف الشعراء بين يدي ممدوحهم، ويباشرون قصائدهم بخطابية من الطراز الأول<sup>(١)</sup>، وهو كلام قد نقبل به عن شاعر آخر، غير أننا لا نقبل مثل ذلك عن شاعر كان الأكثر قرباً من نفسه، والأكثر بعداً عن الجلبة والخطاب الرنان في شعره، فضلاً عن أن كثيراً مما كتبه على هذه البحور الثلاثة لم يكن في المدح، بل كان في أغراض أخرى.

وأما البحر الخفيف فقد حلّ ثانياً في ديوانه بعد الطويل وقبل الكامل والبسيط، ونظم عليه في مختلف الأغراض أيضاً.

كما يلاحظ كثرة ما نظمه على المنسرح، الذي تجاوز ما نظمه في بحور أكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم مثل الوافر والرجز والمتقارب.

وباستقصاء مفردة الدهر ومتعلقاتها نجد من الإنصاف أن نقول: إنها جاءت في مختلف البحور التي نظم عليها ابن الرومي، وإنها لم تقتصر على بحور دون أخرى، مما يعني لنا تناغم هذه المفردة ومتعلقاتها مع مختلف الإيقاعات التي كتبها الشاعر، وبالتالي انعكاس ذلك على انشغال الأذن الموسيقية العامة بفاعلية هذه الكلمة واندغامها في الوجدان الموسيقي للشاعر.

(١) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي الرؤية والفن، ص ٤١٥.

وفيما يتعلق بالبحور المجزوءة فقد كان استخدامها أيضاً من الظواهر اللافتة في الشعر العباسي<sup>(١)</sup>، وقد استخدم ابن الرومي كثيراً من المجزوءات ولا سيما في مقطوعاته وقصائده في الهجاء والسخرية وخفة الظرف، وفي نظرة استقصائية لاستخدام المجزوءات في شعره نجده يستخدم مجزوء الكامل ألفاً وتسعة وثمانين بيتاً، ومجزوء الرمل ستمئة وتسعة وعشرين بيتاً، ومجزوء الخفيف مئتين وسبعة عشر بيتاً، ومجزوء الرجز سبعة وثمانين بيتاً، وسبعين بيتاً لمجزوء الوافر، والمجزوءات الأخرى لم ينظم عليها ما يستحق الذكر.

ومما يستحق الوقوف هو نظمه على مخلع البسيط ما يربو على مئتي بيت في تسع عشرة قصيدة، وهو من البحور المستحدثة في العصر العباسي<sup>(٢)</sup> كما يرى إبراهيم أنيس، في حين أراه ضارب الجذور في الشعر العربي وفي بائية عبيد بن الأبرص ما يثبت ذلك.

ومما يستحق الوقوف أيضاً نظمه في الرجز، فقد نظم على بحر الرجز تاماً كما أسلفنا، ونظم أيضاً على مجزوءه سبعة وثمانين بيتاً، كما نظم على مشطوره، وهو ما يسمى الأرجوزة وهي القصائد التي تكتب على مشطور بحر الرجز، وفي العصر العباسي استمرت الأرجوزة الطويلة ذات البناء المحكم، يقولها الشعراء مجارة لهذا النمط الفني، أو إثباتاً لأقدارهم عليه، بخاصة حين كان يظن بالشاعر المولد أن لا قدرة له عليه، ولكن بعيداً عن هذه القضية صار الرجز شكلاً شعرياً يستخدمه الشاعر وفي بعض الأحيان في الأغراض العامة، وفي مقطوعات يغلب عليها القصر، وقد جرده من كل مفردات المعجم الغريب وتراكيبه<sup>(٣)</sup>.

وبالوقوف على أراجيز ابن الرومي نجد أنه استخدم الأرجوزة المحكمة الطويلة كما استخدم المقطوعة القصيرة ذات الألفاظ والتراكيب السهلة القريبة من اللغة الدارجة.

(١) إسماعيل، عز الدين، في العصر العباسي، ص ٤١٨.

(٢) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص ١٩٦.

(٣) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي، ص ٢٩٣ - ٢٩٤.

وتربو أراجيزه على ثمانين أرجوزة منها ما هو طويل ومنها ما هو قصير ومنها ما جاء

على التمام أو المجزوء أو المشطور، مع أنني لا أميل إلى الفصل بين القصيد والرجز.

وكما هو الحال في البحور التامة نجد للدهر حضوراً فاعلاً في البحور المجزوءة، مما

يعني أن الدهر كان حاضراً في مجمل البحور التي استعملها ابن الرومي.

## ٢- القوافي:

عدَّ القدماء القافية من أساسات الشعر ففقدوها بالوزن<sup>(١)</sup>، واستمر وجودها أساساً من أسس الشعر إلى أن ظهرت ثورة التجديد في العصر الحديث عبر أبواب الشعر المرسل، ومن ثم عبر ثورة شعر التفعيلة، ويعرفها إبراهيم أنيس على أنها مجموعة من الأصوات "تتكرر أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة"<sup>(٢)</sup>.

وباستقراء ديوان ابن الرومي نجد اهتماماً لافتاً بالقوافي؛ إذا جاءت قوافيه على معظم حروف الهجاء، ومنها قواف نادرة الاستعمال في شعرنا العربي، ففي ديوانه "المؤلف من خمسمائة قصيدة، أو مقطوعة، أو أبيات، ست عشرة قصيدة ثائية، وثمان ثائيات، وخمس جيميات، وخمس خائيات، وأربع ذاليات، وست زائيات، وخمس شينيات، وأربع صاديات، وسبع ضاديات، وواحدة طائية، فلو قلبنا دواوين الشعر العربي لما وقفنا على شاعر يكثر من مثل هذه القوافي الصعبة الجافية، وخاصة الثائيات، والخائيات، والشينيات، والذاليات"<sup>(٣)</sup>.

وهو وإن عمد إلى الإغراب في بعض القوافي إلا أن شعره لا "تعييه القافية" أو تضطره إلى غير ما يريد أن يقول. وإنك لتقرأ شعره فيخيل إليك أنه يتناول الألفاظ ويقسرها قسراً على إعطاء المعاني التي يقصد إلى تبنيها والعبارة عنها"<sup>(٤)</sup>.

(١) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٦٣، ص ١٧،

وانظر كذلك ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ١٥١.

(٢) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

(٣) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص ٣٥٣.

(٤) المازني، حصاد الهشيم، ص ٣٥٩.

بيد أن دراسة فاحصة تجد أنه كان يعتمد أحياناً الخوض في حوشي القوافي وغريبها، وليس أدل على ذلك من قوله لممدوحه في إحدى قصائده معتذراً عن سلوك القوافي والأوزان السهلة.

[الخفيف]

وابسط العذر في ارتخا ص القوافي واتباعي سهولة الأوزان<sup>(١)</sup>

فهو في التماسه العذر هنا إنما يتحدث عن الكثرة التي يبسط فيها قوافيه وأوزانه، فالعذر لا يكون إلا لقلّة.

ولعل من المناسب هنا الاستدلال بقصيدته الصادية التي مطلعها:

[الطويل]

رمين فؤادي من عيون الوصاوص بلحظ له وقع كوقع المشاقص<sup>(٢)</sup>

فنظرة واحدة على قوافي هذه القصيدة تبدي لنا حجم الإغراب في اختيار القافية. ولما كانت قصائده التي تشتمل على ثيمة الدهر جاءت على مختلف البحور، فإنها كذلك جاءت على مختلف القوافي، سواء أكانت في القوافي الشائعة أم القوافي النادرة.

### ٣- الإيقاع الداخلي:

كنا قد درسنا الموسيقى الخارجية المتولدة من البحور والقوافي، على أن هناك موسيقى داخلية لا تقل أهمية عن الخارجية، وإن كانت غير ظاهرة، فراء "الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات"<sup>(٣)</sup>، ولعل هذه الموسيقى الداخلية هي ما تميز شاعراً عن آخر وإن التقيا في البحر العروضي والقافية.

(١) ابن الرومي، للديوان، ج٦، ص٢٥٠٨.

(٢) نفسه، ج٤، ص١٣٦٦ والوصاوص: تقوب في برقع المرأة تطل منها عيونها، والمشاقص: جمع مشقص وهو السهم عريض للنصل.

(٣) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٦، ص٩٧.

ومما ينمي هذه الموسيقى ما تعارف عليه القدماء بالتصريح، وهو اتفاق العروض والضرب بالقافية، وهو شائع في قصائد ابن الرومي الطويلة، بيد أنه يختفي ويتلاشى في كثير من مقطعاته وقصائده القصيرة.

وهناك القوافي الداخلية، وهي أيضاً كثيرة في شعره، إذ تخلق حالة من التناظر الإيقاعي، وهو تناظر يحقق تناغماً وتناسباً على درجة عالية من الجمالية الموسيقية<sup>(١)</sup> التي تطرب لها الأذن:

والبك النموذج الآتي لتبين بعض ملامح الإيقاع الداخلي: [الطويل]

وكم صال بالأملك وسنط جنودها	وأخنى على أهل النبوات والحكم
وكم نعمة أذوى وكم غبطة طوى	وكم سند أهوى، وكم غرورة فصم
وكم هدً من طودٍ مئيفٍ رعائهُ	وكم قض من قَصْرِ مئيفٍ وكم وكم
أرى الدهر لا يبقى على حدثاته	شعيبُ الأعالي جهوري إذا بغم
جريء على الغرم العوارم لا ينى	كأن دُعا ف السُم يشفيه من قَرَم <sup>(٢)</sup>

هذه أبيات من قصيدة في رثاء والدته، وللوقوف على الملاحظ الإيقاعية علينا التنبه لما

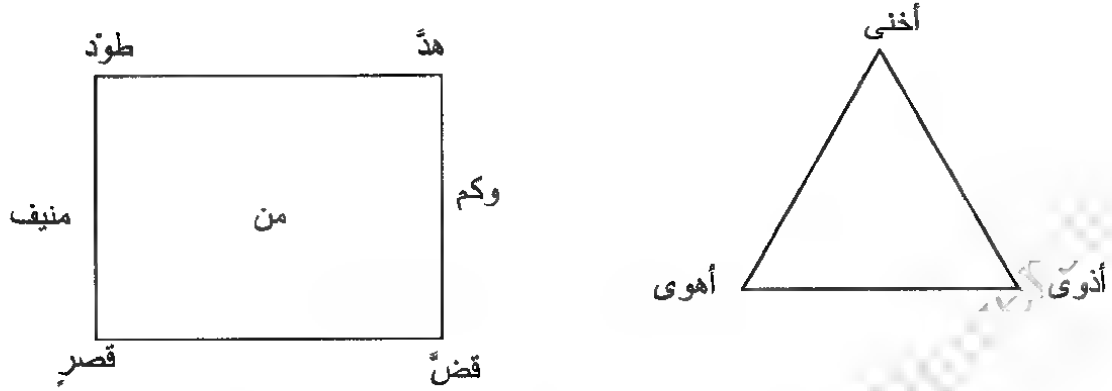
يلي:

١. تكرار بعض الكلمات، إذ تكررت (كم) سبع مرات في ثلاثة أبيات، وتكررت أربع مرات في بيت واحد، وكان لها تأثير إيقاعي عميق نكاد نستشف منه عمق الحسرة والألم الذي يعتصر الشاعر.

٢. تناظر بعض الصيغ المتوازية الأصوات إذ تعزز وقع التوقيع الداخلي للنغمة الموسيقية:

(١) مفتاح، محمد، التلقي والتأويل مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، ص ١٥١.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٣٠٤. وأخنى: أهلك، لا ينى: لا يتباطأ، القرم: اشتداد الشهوة.



بقي أن نتذكر أن ضمير الغائب المقصود بهذه الفاعلية المتبدية في الأبيات يعود على

الدهر.

كما يحاول اجتلاب الإيقاع الداخلي من خلال تكرار بعض الصيغ الصرفية، أو الجنس

الاشتقائي، أو التركيز على بعض الحروف ومن ذلك قوله في مقدمة مدح القاسم بن عبيد الله،

[السريع]

وفي إطار حديثه عن القيان والخمرة:

أُبَشِّرُ بِفَتْحٍ لَكَ مَفْتُوحٍ	مِنْ نَافِحٍ بِالْخَيْرِ مَفْتُوحٍ
وَاشْرَبْ عَلَى التَّرْجِسِ مَقْدُوحَةً	فِي الْكَأْسِ لَمْ تُطْبَخْ بِمَقْدُوحٍ
كَأَنَّهَا بِالْمَسْكِ مَجْدُوحَةٌ	بَلْ هِيَ مِسْكٌ غَيْرُ مَجْدُوحٍ
بَيْنَ نَدَامَى كُلِّهِمْ جَامِحٌ	لَيْسَ عَنِ الْغَيِّ بِمَكْبُوحٍ
زِقَاقُهُمْ فِي الدَّارِ مَبْطُوحَةٌ	وَعُودُهُمْ لَيْسَ بِمَبْطُوحٍ <sup>(١)</sup>

فهنا حسب حسين عطوان يستعين الشاعر بالحاء، على رسم الجو العام لمجالس القيان

محدثاً إيقاعاً يشبه أصوات القيان المبحوحة في تلك المجالس، فضلاً عما أحدثه في أبياته من

زحافات وعلل كثيرة لكي يُضفي عليها مزيداً من الخفة والرشاقة<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٢، ص ٥٥٩ وقوله: مقْدُوحَة: متوجهه، والمجدوحة: الممزوجة.

(٢) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٨٧ ص ٢٠٠.



وعلى الرغم من صحة ما قاله عطوان إلا أن تناوب حرفي الجيم والحاء في بعض الألفاظ مجدوحة، مجدوح، جامع، فضلاً عن إقحام الصيغ الاشتقاقية، أجد فيه شيئاً من الإسفاف لا داعي له، ومن مثل ذلك قوله:

[الخفيف]

ذا مقالٍ موافقٍ لمقامٍ ومقامٍ موافقٍ لمقالٍ<sup>(١)</sup>

فهذا القلب والاشتقاق وتعمد التلاعب بالكلمات يؤدي إلى تنافر الإيقاع لا إلى تناغمه. وهذا لا يعني إسفاف الشاعر عموماً بولوجه مدخل الإيقاع الداخلي؛ فهو قد أبدع في الكثير وأخفق في القليل، وكثيراً ما كان تعامله مع بعض الكلمات المكررة بصور مختلفة انسيابياً مؤثراً ذا جمال إيقاعي خاص، انظر إلى ما يرويهِ أبو عثمان الناجم في خبر موته:

قال: دخلت على ابن الرومي في اليوم الذي توفي فيه فلما قمت للانصراف قال لي:

[الوافر]

أبا عثمان أنت عميد قومك وجودك للعشيرة دون لومك  
تزود من أخيك فما أراه يراك ولا تراه بعد يومك<sup>(٢)</sup>

فانظر إلى قوله: أراه- يراك- تراه، وتأمل وقع هذه الكلمات الانسيابي أثناء القراءة، كما تأمل البعد الشعوري الذي يوافق ذلك الإيقاع.

### خامساً: الأغراض الشعرية

أشرنا سابقاً إلى طرق ابن الرومي مختلف بحور الشعر العربي تامها ومجزؤها، وكنا قد أشرنا من قبل إلى ضخامة إنتاجه، وهو إنتاج شمل جميع الأغراض الشعرية سواء أكانت الأغراض الرئيسية في الشعر العربي أم الأغراض المتفرعة عنها، ومنها الأغراض المستحدثة.

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٥، ص ٢٠٢٧.

(٢) المرزباني، معجم الشعراء، ص ٢٦. وديوان ابن الرومي، ج ٥، ص ١٨٨٩.

## ١. المدح:

يحتل المدح موقعاً كبيراً في ديوانه، ومدائحه مشهودة بالطول، وهو طول نسبي في بعضها، ومفرط في بعضها الآخر، وغالباً ما تخرج المقدمة في مدحياته إلى غرض آخر، ولا سيما أن تلك المقدمات تكون مفرطة في الطول عادة.

"والصورة العامة لهذه المدائح هي الصورة العامة نفسها لقصيدة المديح العربية في عصره: معان جاهلية موروثة إلى جانب معانٍ إسلامية جديدة، إلا أن براعته تجلت في معانيه المبتكرة، ومن الملاحظ أنه قصر مدائحه الطويلة على الولاة والوزراء والقادة، وقد كان يببالغ في الثناء عليهم طمعاً في نيل مكافأتهم، وكثيراً ما كان يتملق ويتذلل لهم، أو يُقحم نفسه معهم فيمنح شعره حظاً من الإطراء، وكثيراً ما يُشبه بمدوحه بالنبات أو الحيوان أو الجماد، ويُغريه اسم الممدوح بتوليد معاني المديح، كما أنه يكرر معاني المديح وصورة"<sup>(١)</sup>.

وكثيراً ما تفرع عن هذه المدحيات أغراض كالتهنئة، والاعتزاز والشكوى، ومنه الشكوى من الدهر والشيب، فضلاً عن العتاب الذي برز جلياً وكأنه مقصود لذاته في بعض قصائده المطولة، ومنها ما جاء على نهج القماء من الوقوف بالطلل والبكاء عليه، كما هو الحال في لاميته التي مطلعها:

طُلْ دمعٌ هُريقٌ في الأطلالِ      بعد إقوائها من الحلال<sup>(٢)</sup>

وهي قصيدة مفرطة في الطول إذ بلغت عدة أبياتها ثلاثمئة وسبعة وثلاثين بيتاً.

(١) أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي، دراسة تحليلية لشعره، رسالة دكتوراة، معهد الآداب الشرقية، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٧، ص ٥٢٦.

(٢) انظر القصيدة، الديوان، ج ٥، ص ٢٤٥ - ٢٧٠. وهريق: مسفوح، وإقوائها: خلوها.

وكثيرا ما كان في مدائحہ بسبغ على ممدوحه البطولة، لمقارعتہ صروف الدهر،

وكفايته الضعاف والمحتاجين والجيران مما قد يلم بهم، يقول مادحا: [الطويل]

ليأمن صروف الدهر من أنت جاره فقد أفلت عنه النجوم النواحي<sup>(١)</sup>

## ٢. الهجاء والسخر:

يرى كثيرون ابن الرومي من أقدر الناس على الهجاء لأنه من أشدهم شعورا بالقبح وانفعالا به ونفوراً منه، ومن أقدرهم تمثيلاً له، وفي هجائه نزعتان: نزعة فردية ونزعة اجتماعية، أما الهجاء الفردي فتصوير وتشويه واشمئزاز وسخر، وأما الاجتماعي فهو نقمة على المجتمع حافلة بالتشاؤم واللوعة<sup>(٢)</sup>.

وفي هجائه يتكئ كثيرا على الدهر، فيعمد إلى إظهار أفعاله في المهجو، ويعلل بعض

تلك الأفعال، انظر إليه يقول في أبي حسان الزبدي<sup>(٣)</sup>: [البسيط]

عفت على كل جرم أجرت وجئت أوائل الدهر أحداثاً

يا دهرنا كل جرم أنت مجرمة بعد اجتياح أبي حسان

أصاب سهمك منه شر من حملت أنثى ومن حازة في صلبه ذكر<sup>(٤)</sup>

ولم ينجم هجاؤه "دائما عن عوامل شخصية، إذ دفعته إلى الهجاء أيضا أحوال عصره،

وآفات مجتمعه، فهو يذم الزمان وأهله في قصائد كثيرة"<sup>(٥)</sup>، ومن ذلك قوله:

عذيري من الدنيا تخيب سعاتها ويحظى بمنفوس الأحاظي قعودها

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ١٢٢٦.

(٢) انظر الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص ٧٦٤ - ٧٦٧.

(٣) هو الحسن بن عثمان بن حماد، عالم، ولاء المتوكل قضاء بغداد سنة ٢٤١ هـ.

(٤) ابن الرومي، للديوان، ج ٣، ص ٩٥٧.

(٥) يارد، نازك سابا، كل ما قاله ابن الرومي في الهجاء، دار الساقي، لندن، ١٩٨٨، ص ٢١.

نظرتُ فما تنفكُ للدهرِ وطأةً      شديدٌ على حدِّ الكريمِ وقيدُها<sup>(١)</sup>

وابن الرومي يروم إقناعنا بطرائقه في الهجاء، فهو يقدم النسب أولاً ليجبب الإنسان

بالاستماع، لما للنسب من قرب إلى السامع ووقع في قلبه، ومن ثم يطلق سهام هجائه اللاذعة:

[الوافر]

ألم ترَ أنني قبل الأهاجي      أقدمُ في أوائلها النسيباً

لتخرق في المسامع ثم يتلو      هجائي مخرقاً يكوي القلوباً

كصاعقة أتت في إثر غيثٍ      وضحك البيض تبغعه نحيباً<sup>(٢)</sup>

٣. الرثاء:

نكب ابن الرومي في حياته بكثير ممن يحب، إذ فقد أولاده وزوجه وأخاه وخالته وأمه،

وكان حرم أباه صغيراً أيضاً، كل ذلك عكس على شعره قصائد صادقة الرثاء، تصدع من

إحساس فاجع مرير، على أنه رثى آخرين، وهو في كل ذلك "اندفق في رثائه اندفاقاً لأنه يرثي

من يحبه، ويرثي في حالة من الانفعال شديدة، وفي حالة من الحزن المتجمع المتراكم شديدة

أيضاً، فهو يرثي أبناءه، ويرثي شبابه المتهلوي، ويرثي بستان المغنية التي طواها الردى بعد أن

كانت فتنة للقلوب والأسماع، ويرثي أمثال هؤلاء أو يرثي مدينة البصرة بعد أن دخلها الزنج

وعاثوا فيها فساداً"<sup>(٣)</sup>.

وكان الدهر حاضراً في رثائياته، وغلب على كثير منها، فكانت قصائده حاضنة للشكوى

منه، والتبرم به، ومن ذلك مقدمة قصيدته في رثاء المغنية بستان:

[المنسرح]

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٢، ص ٦٨٩.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٣٢٨.

(٣) الفأخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص ٧٦٣.

يا هل من الحادثات من وَّزَرَ	للخائف المستجير أم عَصَرَ
يا بؤس الدهر ذي السفاهِ أما	يفرقُ بين القيسانِ والجِرارِ
أما يُعَفِّي على جرائم ما اسـ	تقدّم منه متسابٍ منتظرِ
يُمرُّ عَصراه كلُّ مُتَكسِّث	ونقضة عائد على المررِ
مُصلتُ السيفِ كلُّ مُنصَلت	منشمر النَّبل كل منشمرِ
يقتلنا سِيفُهُ وتختلنا	سهامهُ الكامنات في القُترِ
كم من قتيلٍ لصرفه طُلفِ	وكم دم في ثيابه هدر <sup>(١)</sup>

فهذه الأبيات تختزل موقف ابن الرومي من الدهر في رثائياته، فهو لا يفرق بين صغير وكبير، ولا بين قينة وسيدة، يقرض الجميع بأنياه، ويقتل الجميع بسيفه وسهامه، وهو المسؤول عن الفواجع.

وستقف على تحليل أنموذج من رثائياته في الفصل الأخير من هذه الدراسة.

#### ٤. الوصف:

اشتهر ابن الرومي بالوصف، مع أن قصائده الوصفية عادة قصيرة، وذلك كوصفه للبساتين والسحب والكتان والملابس والعنب وبعض مظاهر الطبيعة الأخرى، وكثير من أوصافه يأتي في مقدمات قصائده<sup>(٢)</sup>.

ولابن الرومي مقدرة كبيرة على الوصف، فهو يبني قصائده الوصفية بناءً متسلسلاً، منتقلاً من العام إلى الخاص، عارضاً أدق الجزئيات، وقد عرف بقدرته البارعة في رسم الصور

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ١٠٣٣ - ١٠٣٤. والوزر والعصر: المعين والملجأ، المنصلت: المجرد، المنشمر: المسرع، القُتر: ما بينيه الصائد ليستتر به.

(٢) جست، رفون، ابن الرومي حياته وشعره، ص ٨٥.

معبراً عنها أحسن تعبير لفظاً وإيقاعاً<sup>(١)</sup>، وذلك كما في قوله:

[الخفيف]

وَقِيَانٍ كَأَنَّهَا أُمَّهُاتٌ      عاطفاتٌ على بنيتها حَوَانِي  
مُطْفَلَاتٌ وَمَا حَمَلْنَ جَنِيناً      مرضعاتٌ وَلَسْنَ ذَاتَ لَبَانٍ<sup>(٢)</sup>

وهو في وصفياته لا يفتأ يذكر الدهر، وهو دهر ذو فاعليات مختلفة، أبرزها فاعلية التغيير،

تلك الفاعلية التي قد تبدو إيجابية أحياناً، يقول في وصف خمرة:

[الخفيف]

وَشُمُولٍ أَرْقَهَا الدَّهْرُ حَتَّى      مَا تَوَارَى قَذَاتُهَا بِلَبُوسٍ  
وَرْدَةِ اللَّوْنِ فِي خُدُودِ النَّدَامَى      وَهِيَ صَفْرَاءُ فِي خُدُودِ الْكُؤُوسِ<sup>(٣)</sup>

٥. الغزل:

في ديوان ابن الرومي الكثير من القصائد الغزلية، ومعظمها في القيان والجواري، ويخاطب في كثير منها حبيبته مباشرة معلناً حبه، مشيراً إليه أو متذكراً الفراق أو غيره من الحوادث، ويتصل الحوار بين المحب وحبيبته بين حين وآخر، ويشيد بعضها بمفاتن المحبوب وحمرة خديه ونضارته وجمال أسنانه، أو مفاتن النساء عامة، وأشهر من تغزل بهن، وحيد وشادي، وبستان، وجلنار، وشاغل وغيرها<sup>(٤)</sup>، ومن ذلك غزله بوحيده فيقول

[الخفيف]

يَا خَلِيلِي تَيَّمَّنْتَنِي وَحِيدُ      فَقُوَادِي بِهَا مُعْتَنَى عَمِيدُ

(١) سلام، محمد زغلول، دراسات في الأدب العربي، العصر العباسي، ص ٣٢٥.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٤٩٨. والقيان: الجواري، والمطفل: ذات الطفل ويقصد أنهن يحملن ويرضعن الآلات الموسيقية.

(٣) نفسه، ج ٣، ص ١١٩٨.

(٤) الخوالدة، محمد صالح، صورة المجتمع في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، ٢٠٠٩،

غادة زاتها من الغصن قد ومن الطّبي مُقتان جيّد

فها الدهر لا ثمّ مستزید ولها الدهر سامع مستعید

فهنسي برّد بخدّها وسلام وهي للعاشقين جُهدٌ جهيد<sup>(١)</sup>

وكما نلاحظ فإن مفردة الدهر تبدو حاضرة في غزلياته، وإذا كان ذلك الحضور أقل فاعلية،

فهو يدل من جهة أخرى على انسراجه في مختلف نواحي حياته، وفي جل أغراضه الشعرية.

٦. أغراض أخرى كالزهد والمجون وهما على طرفي نقيض، والفخر والطرّد وغيرها.

على أن الشكوى من الدهر ومتعلقاته برزت في مختلف الأغراض الشعرية، بل إننا لنجد

شعراً خالصاً في ذلك، كما نجد شعراً خالصاً في بعض فعاليات الدهر في الإنسان كمظهر

الشيب والشيخوخة، وسنأتي على تفصيل ذلك في الفصل التالي.

وفيما يتعلق بتناسب البحور مع أغراض الشعر التي جاءت فيها، نرى أن ابن الرومي

استخدم البحور المختلفة في مختلف الأغراض الشعرية، دون أن يختص وزناً ما بغرض ما،

وكأنني به يريد أن يثبت لمن أرادوا تحديد أنواع البحور التي تصلح لغرض من الشعر دون

آخر، فساد رأيهم فالعبرة ليست بالوزن وحده، ولكن عناصر الشكل الأخرى تسهم إلى حد بعيد

في القدرة على التعبير منسجمة في ذلك مع المضمون<sup>(٢)</sup>.

من جهة أخرى فقد دأب الشاعر العباسي على استخدام الغريب في الموضوعات كالمدح

والرثاء والطرّد، في حين كان يستخدم لغة سهلة تقوم على معجم الألفاظ والتراكيب التي تجري

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٢، ص ٧٦٣.

(٢) جيدة، عبد الحميد، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، منشورات، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٥، ص ٢٤١.

على الألسن في الحياة اليومية العادية<sup>(١)</sup>، وابن الرومي واحد من الشعراء العباسيين الذين نجد عندهم مثل ذلك، على الرغم من ميله إلى السهولة اللغوية عموماً.

---

(١) إسماعيل، عز الدين، في الأدب العباسي، ص ٢٩٣.



## الفصل الثالث

### تجليات الدهر وحركة المعنى

أولاً: سلطة الدهر

ثانياً: جنود الدهر

ثالثاً: أثر الدهر في الشاعر

رأينا في الفصل الفائت كيف أن الدهر شكل هاجساً فاعلاً في شعر ابن الرومي، وذلك من خلال رصد تداعياته في شعره، وقد استوجب ذلك التكرار اللافت البحث في حركة المعنى، تلك الحركة التي لا تبدو خارجة على النصوص، وإنما متولدة فيها، وتتسرب في أعماقها، لنكشف عن قلق دائم، ومراحل من الشدة والجذب بين الشاعر والدهر، ليكون الأول خاسراً في كل حال، في حين يكون الآخر مزهواً بقدرة فذة على الولوج إلى كل مشارب الحياة، متحكماً بمصائر الأحياء.

من هنا يحاول هذا الفصل أن يميّط اللثام "عن التبدلات والتغيرات التي تطرأ على المعنى تبعاً لاختلاف دوائر السياق والمقام، وذلك على أساس أن المعنى منتج إنساني لغوي، وكلاهما (اللغة والإنسان) متغير متحيز بحسب ظروفه وانتماءاته"<sup>(١)</sup>.

ولما لم يكن الدهر غرضاً شعرياً مستقلاً بذاته<sup>(٢)</sup>، كان لازماً على الباحث أن يتتبع جريانه في مختلف الأغراض، وفي مختلف القصائد والمقطوعات؛ للوقوف على الأنماط المعنوية التي تنبثق منها نظرة الشاعر له، وهي نظرة غير منتظمة، تختلف باختلاف التجربة التي تنتج القصيدة.

### أولاً: سلطة الدهر

يخضع الإنسان في حياته لتقلبات الزمن، وحوادث الدهر، ومهما حاول أن يغير ويبدل فإنه يجد تلك القوة الهائلة التي تتحكم بمصيره، تدفعه باتجاهات لا يريدها، وتتركه مكبلاً بجرائر

(١) خليل، لؤي علي، الدهر في الشعر الأندلسي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٠، ص ٧.

(٢) هذا لا يعني عدم وجود قصائد كاملة في الدهر، فهناك قصائد ومقطوعات كان الدهر محوراً، وسنقف على تحليل بعضها في الفصل الأخير.

لا حول له فيها ولا قوة، فهو حائر في حقيقة الحياة وأسرار الوجود، متأسٍ لماضيهِ، متشككٍ بمستقبله، يرزح تحت ثنائيات منوطة بالخير والشر والحياة والموت.

وابن الرومي واحد من الناس الذين امتدت لهم يد الدهر بالسوء، فأسقمته في بدنه، وأحالت شبابه شيباً، وقبّحت صورته، وجردته مما يحب... لدرجة أنه أصبح يعيش وسواساً دهرياً، لا يغالي إن قلنا: إنه مرض الرهاب من الدهر<sup>(١)</sup>.

إن الخوف مما سيحدث، والخوف من المجهول الناجم عن الرهاب المستمر، يجعل الإنسان المصاب به غير قادر على تجنبه لأنه "لا يختبر أبداً الفرض العكسي ليرى ما يحدث إذا لم يتم بتنفيذ السلوك القهري، وإذا فعل ذلك فسيقابل بقلق يضطره للعودة إلى السلوك القهري"<sup>(٢)</sup>. ونتيجة لذلك فقد انصاع ابن الرومي لسلطة الدهر التي رآها سلطة ظالمة غاشمة، تتحكم بحياته وحياة من حوله، ولا يستطيع أحد ردها، وثنيها عما تفعله به، فتجلت تلك السلطة في شعره متخذة أبعاداً ومعاني كثيرة منها:

#### ١. الدهر المهلك:

إذا كانت الحياة هي نمو الكائن في الزمن؛ فإن الهلاك هو نهاية الحياة، أو توقف الزمن الذاتي للكائن الحي، لدخوله في غيبوبة الموت-والزمان على هذا التصور هو رمز الفناء فبقدمه تمضي حياة المرء نحو نهايتها، ولذلك كان الموت قضية زمنية هامة<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر مبحث الرهاب من الدهر في التمهيد.

(٢) البرت، ج. فورجيوني، وآخرون: سيكولوجية المخاوف، ص ١٣٧.

(٣) شحادة، عبد العزيز، الزمن في الشعر الجاهلي، ص ٥٨.

من هنا كان الوجود صراعاً مستمراً بين الحياة والموت، وهذا الصراع يشكل صدى لتجارب شخصية، هي أساس النظرة الوجودية للكون، فالتجربة "عند هيدجر تعني المضي نحو الموت، وعند سارتر تعني الإحساس بالغثيان أو النقرز"<sup>(١)</sup>.

والتفكير في الموت هو الذي جعل الإنسان يدرك أنه طارئ على هذه الحياة، وليس أصيلاً فيها، فهو منذ ولادته يسعى حثيثاً باتجاه الموت، أو ليس الوجود الإنساني برمته انطلاقاً إلى الموت ومقاومة له بنفس الوقت<sup>(٢)</sup>....؟ بلى إنه كذلك، وقد أدركه الشاعر العربي منذ الجاهلية، يقول طرفة:

[الطويل]

أرى قَبْرَ نَحَّامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ	كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدٍ
أرى المَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي	عَقِيلَةً مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ
أرى المَالَ كَنْزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَةٍ	وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالْدَّهْرُ يَنْفَدُ
لَعَمْرُكَ إِنَّ المَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى	لَكَ الطَّوْلُ الْمُرْخَى وَثِيَّاهُ بِالْيَدِ <sup>(٣)</sup>

إن هذه النظرة للحياة والموت متأصلة في النفس الإنسانية، وموفرة في التجارب الشعرية؛ لدرجة أن طرفة بتجربته الحياتية القصيرة، أدرك عمق هذه المأساة، كما أدركها غيره من أبناء جلدته من الشعراء.

(١) عبد الغني، جمال محمد سعيد، الخوف عند الوجودية والنصرانية، ص ٢١.

(٢) انظر، رقيقة، فؤاد، الشعر والموت، دار النهار، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٧.

(٣) ابن العبد، طرفة، ديوانه، بشرح الأعلام الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط ١، ١٩٧٥، ص ٣٦. وللنحام: البخيل، الغوي: الضال، يعتام: يختار، عقيلة: كريمة، الفاحش: للبخيل، الكنز: المال، ينفد: ينضب، وفي البيت الأخير يصور للموت إنساناً بيده حبل إن شاء جذبه، وإن شاء أرخاه، في إشارة إلى حتمية الموت.

وابن الرومي عركته الحياة بميادين الموت، فعاش وهو ميت ومات وهو حي، فأخذ يعال هذا، ويمنطق ذاك، وهو في هذا وذلك رهن للدهر الذي يملأ عليه وجوده وتفكيره، ويذكره في

كل لحظة بحتمية الزوال: [الطويل]

وَجِئْتُ حَتَّى مَا أَرَى الدَّهْرَ مُغْرِباً      عَلَيَّ بِشَيْءٍ لَمْ يَقَعْ فِي تَجَارِبِي  
أَرَى الْمَرْءَ مَذْ يُلْقَى التُّرَابَ بِوَجْهِهِ      إِلَى أَنْ يُسَوَّرَ فِيهِ رَهْنُ النُّوَابِ  
إِلَى اللَّهِ أَشْكُو غَمَّةً لَا صَبَاحَهَا      يُبَيِّرُ وَلَا تَنْجَابُ عَنِّي بِجَائِبِ<sup>(١)</sup>

فابن الرومي في هذه الأبيات يتحدث بلسان الخبير المجرب، فالدهر لا يأتيه بجديد لم يألفه، وبالتالي يستطيع أن يبوح بما هو وليد تجاربه، يبوح بما يقلق وجوده، وهو أن الإنسان منذ أن يولد إلى أن يموت يكون رهن المصائب، فالحياة سلسلة من المصائب المتتالية، والمسؤول عن هذه المصائب هو الدهر، فهو صاحب الغمة التي لا تنجاب، وهو الذي يختزل المصائب كلها في شخص ابن الرومي، لذا يلجأ الشاعر إلى الله شاكياً تلك الغمة التي لا صباح لها.

إن الهلاك نتيجة محتومة للحياة، فلا حياة بلا موت، ولا موت لغير حياة، وكما هي الحياة رهينة بالموت، فإن الصحة رهن بالسقم، وطيب العيش سرعان ما ينقضي، والخوف من

زوال العيش أشد بؤساً من الزوال نفسه: [الطويل]

رَأَيْتُ حَيَاةَ الْمَرْءِ رَهْنًا بِمَوْتِهِ      وَصَحَّتْهُ رَهْنًا كَذَلِكَ بِالسَّقَمِ  
إِذَا طَابَ لِي عَيْشِي تَنَغَصْتُ طَيِّبَةً      بِصَدَقٍ يَقِينِي أَنْ سَيَذْهَبُ كَالْحُلْمِ  
وَمَنْ كَانَ فِي عَيْشٍ يِرَاعِي زَوَالَهُ      فَذَلِكَ فِي بؤْسٍ وَإِنْ كَانَ فِي نَعْمٍ<sup>(٢)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٢١٧

(٢) نفسه، ج ٥، ص ٢١٢٩

وعلى الرغم من كثرة الحوادث التي ألمت بالشاعر، إلا أن سخطه على الدهر لا يرتبط  
بحادثة معينة، ولا إلى فترة من عمره دون غيرها، بل إن ذلك السخط عامٌ في شتى نواحي  
حياته، ذلك أنه قلق وجودي مشحون بخوف دفين، فانظر إليه كيف يزواج بين الدهر والدنيا في  
صورة الالتقاء على الشر:

[البسيط]

أَبْ وَأُمُّ لَهَذَا الْخَلْقِ كُلِّهِمْ      كَلَاهُمَا شَرُّ مَقْرُونٍ بِمَقْرُونٍ  
دَهْرٌ وَدُنْيَا تَلَاقِي كُلَّ مَنْ وَلَدَا      لَدَيْهِمَا بِمَحَلِّ الْخَسْفِ وَالْهُونِ  
إِنْ رَبِّيَا قَتَلَا أَوْ أَسْمَنَا أَكَلَا      فَمَا دَمٌ طَمَعَا فِيهِ بِمَحْقُونٍ<sup>(١)</sup>

إن هذا الزواج الأزلي بين الدهر والدنيا قام على أساس الشر، فهما مجبولان من هذه  
الطينة، لا رافة لديهما على بنيهما، بل إن مصير كل من الخلق الخسف والهوان، وليس هذا  
فحسب؛ فإن الصورة تتنامى لتصل إلى درجة أن هذين الوالدين لا يحقنان دماء الأبناء، فهما إن  
قاما على التربية فلأجل القتل، وإن سمنا المواليد فلأجل الأكل.

إن هذه الأبيات ومثيلاتها في شعره، تشكل عمق المأساة البشرية في هذه الأرض،  
وتصدع بسوداوية النظرة إلى الحياة، وتفجؤنا منذ البداية بتحول غرائبي ينم عن المصائر التي  
تنتظر الناس، في قوله: "أَبْ وَأُمُّ" ننتظر تلك العلاقة المبنية على الدفء والمحبة، الراعية لمن  
تنجب، الحريصة على خيرهم وتنشئتهم، حتى وإن كانا شريرين... إلا أن الصورة هنا تتقلب،  
فالأب هو الدهر والأم هي الدنيا، والاقتران بينهما ينقض كل العواطف؛ فهو تحالف تدميري قائم  
على غريزة القتل والخسف. وفي الصورة الأخيرة نراهما لا يتجردان من الأحاسيس فحسب، بل  
إنهما يفوقان تلك الحيوانات التي إذا جاعت ابتلعت أبنائها، فهما هنا بدم بارد يقومان على  
تسمين الأبناء للتلذذ بأكلهم....

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٤٦٣

إن هذه النظرة إلى الموت والهلاك تنبع من إحساس عميق بالفاجعة، وهو إحساس عبّر عنه الشعراء بصور مختلفة، وإن كانت في معظمها تصبّ في إطار واحد.. هو ذات الإطار الوجودي الذي عبّر عنه عبيد بن الأبرص، بقوله:

[الطويل]

وَلَمَّعْ أَيْامٌ تُعَدُّ وَقَدْ رَعَتْ      حِبَالُ الْمَنَايَا لِلْفَتَى كُلِّ مَرَصَدٍ  
فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي الْيَوْمِ لَا بُدَّ أَنَّهُ      سَيَعْلَقُهُ حَبْلُ الْمَتِيَّةِ فِي غَدٍ (١)

فأساس الحياة يقوم على التناقص، وإن كان ظاهرياً يقوم على الازدياد، والأعمار هي تلك الحبال التي تمسكها المنايا فتقصرها وتطولها كيفما تشاء... وهذه معانٍ درج عليها الشعراء، بيد أن ابن الرومي يفلسفها، ويذهب إلى أغوار أعمق وأبعد، فهو يرى في بكاء المولود رؤية مبكرة لما ستؤول عليه حياته أمام فاعلية الدنيا وسطوة الدهر:

[الطويل]

لَمَّا تُؤْذَنُ الدُّنْيَا بِهِ مِنْ صُرُوفِهَا      يَكُونُ بَكَاءُ الطِّفْلِ سَاعَةً يُوَلَّدُ  
وإِلَّا فَمَا يَبْكِيهِ مِنْهَا وَإِنَّهَا      لَأَفْسَحُ مَمَّا كَانَ فِيهِ وَأَرْغَدُ  
إِذَا أَبْصَرَ الدُّنْيَا اسْتَهْلَ كَأَنَّهُ      بِمَا سَوْفَ يَلْقَى مِنْ أَذَاهَا يُهْدَدُ  
وَالنَّفْسُ أَخْوَالُ تَظَلُّ كَأَنَّهَُا      تَشَاهِدُ فِيهَا كُلَّ غَيْبٍ سَيُشْهَدُ (٢)

وابن الرومي هنا يلجأ إلى ما درج عليه من تعليل منطقي للإجابة على التساؤل القلق في البيت الثاني، ويستغرق في ذلك كل جزئية ليستقصي كل معنى يرومه، وما أظنه كان يرعوي

(١) ابن الأبرص، عبيد، ديوانه، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٦٠-٦١.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج ٢، ص ٥٨٧.

ويرتدع عن استدلاله ذاك، لو اطلع على السبب العلمي لبكاء الطفل عند الولادة كما فسره العلم الحديث<sup>(١)</sup>.

وهو يقرر حقيقة مصير الإنسان، ويرى الدهر قائما عليها، متلاعبا بهما، ولكن ذلك الإدراك لا يجعل من البشر قادرين على المواجهة للحفاظ على وجودهم:

[الطويل]

وإنسي وإن أهدى أساه لساخطٌ عليه ولكن هل من الدهر منتقمٌ  
هو السدهرُ إمّا عابطٌ ذا شبيبةٍ بإحدى المنايا أو مُميتٌ أخا هرمٍ<sup>(٢)</sup>

إن التساؤل في الشطر الثاني من البيت الأول تتسرب منه المرارة التي توجب مشاعر السخط لدى الإنسان، والسخط الذي يتولد منه الانتقام، ولكن؛ أي انتقام من الدهر! ومن هو القادر على ذلك؟ ولتلاحظ في البيت الثاني ورود كلمتي (عابط) و (مميت) فهذه هي فاعلية الدهر... كما يراها ابن الرومي.

وحتى ذلك الإنسان الذي يستشعر النجاة، لا يلبث الدهر أن يفنك به، فانظر إليه كيف شبه الدهر بالأفعى السامة التي ينبعث السم من نابيها، وتبعث الموت لمن تريد: [البسيط]

كم مُفْلِتٌ بالعلاءِ الخيرِ من عَطَبٍ من بعدِ ما قالَ إني غيرُ مُنْقَلَبٍ  
وكَلَجَ الدهرُ من نابيهِ عن عَصَلٍ فيه المنايا ومن شدَّقِيهِ عن هَرَّتٍ<sup>(٣)</sup>

ولنا أن نلاحظ المقدرة الكبيرة على استقصاء المعنى من خلال اختيار الألفاظ الدالة، ففي اختياره لكلمة (مفلت) نلاحظ الحركة المطردة التي تبغى النجاة من خلال إحساسها بالخطر الذي

(١) رأي العلم في هذه المسألة أن الطفل بعد الولادة مباشرة، يبدأ بالاعتماد على نفسه في مد جسمه بالهواء من خلال التنفس، فعند أول عملية تنفس من الخارج ينتقل الهواء إلى داخل الرئة ويسبب هذا المأ للطفل فيبكي.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص ٢٣٠٢.

(٣) نفسه، ج١، ص ٣٧٠.



يتهددها، وفي استخدامه كلمة (كلح) دلالة على الشدة التي ينقض فيها الدهر (الأفعى) على فريسته بنابئين يقطر منهما السم الزعاف.

إن محاولة الانفلات هذه، تحمل في ثناياها صورة ذلك الإنسان المذعور، الذي يركض بأقصى طاقته، ولا وجهة محددة، إلا الخلاص من المطارد، ولكن لا خلاص مهما سعى وحاول كما يقول حاتم الطائي:

[البسيط]

يَسْعَى الْفَتَى وَحِمَامُ الْمَوْتِ يُدْرِكُهُ      وَكُلُّ يَوْمٍ يُدْتَبَى لِلْفَتَى الْأَجَلُ<sup>(١)</sup>

[الطويل]

وكذا قال زهير:

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنِيَةِ يَلْقَاهَا      وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُؤْمٍ<sup>(٢)</sup>

أمام هذا كله فإن الأمل بالخلود وهم، ولو دامت الدنيا لغيرنا لدامت لنا، فحق لابن

الرومي إذا أن يستذكر ما حلّ بالأمم السابقة ليستدل على حتمية الموت:

[الطويل]

فِيَا آمِلًا أَنْ يَخْلُدَ الدَّهْرَ كُلُّهُ      سَلِ الدَّهْرَ عَنْ عَادٍ وَعَنْ أَخْتِهَا إِرْمَ

يُخَبِّرُكَ أَنَّ الْمَوْتَ رَسَمٌ مُؤَبَّدٌ      وَلَنْ تَعْدُو الرِّسْمَ الْقَدِيمَ الَّذِي رَسَمَ

رَأَيْتُ طَوِيلَ الْعُمُرِ مِثْلَ قَصِيرِهِ      إِذَا كَانَ مُقْضَاهُ إِلَى غَايَةِ تَوْمٍ<sup>(٣)</sup>

وابن الرومي لا يقرّ بحيادية الدهر، بل يراه متحيزاً متخيراً في اصطفاؤه للموت من

الأحياء، فهو يختار الأفضل والأخير من الناس، لأنه لا يريد للخير أن ينتشر، ويريد للأرض أن

تغرق في بحر من الفوضى والجهالة ببقاء الأسوأ، وزوال الأفضل، فانظر إليه يخاطب أبا القاسم

(١) الطائي، حاتم بن عبدالله، ديوانه، تحقيق عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٩٠، ص١٩٢.

(٢) ابن أبي سلمى، زهير، شعره، صناعة الأعلام الشنتمري، تحقيق فخر الدين قبالوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص٢٧، وهاب: خاف، الأسباب: ما يتسبب عنه الموت، رام: طلب.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص٢٣٠٢.

مبيناً سوءَ فاعلية الدهر، الذي اصطفى الابن الأفضل فألقى به في الموت، وأبقى على الابن ذي

العيوب والنقائص، ليكون شاهداً على عظم المصيبة التي حلت بأبي القاسم: [مخلع البسيط]

قل لأبي القاسم المرجى قابلك الدهر بالعجائب

مات لك ابنٌ وكان زيناً وعاش ذو النقص والمثالب

حياة هذا كموت هذا فلست تخلو من المصائب<sup>(١)</sup>

كانت هذه بعض الأمثلة على الدهر المهلك، وهي غيظ من فيض في شعر ابن

الرومي، وقد تلتقي في حركة المعنى مع حركات معنوية أخرى يسوقها الدهر، مبقياً على

سلطته، ومقدرته على البطش، ومن تلك الحركات المقدرة على التبديل.

## ٢. الدهر المبذل:

التبديل والتغيير من سمات الزمن، وهي سمة تحكم حياتنا بين الماضي والحاضر،

وتجعلنا متقلبين بين حال وحال، نقوم على خلط "الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي

أفاد وأعطي، ولا تكون جدلية السعادة والتعاسة مستحوذة إلى هذا الحد إلا عندما تكون متوافقة

مع الجدلية الزمانية، عندئذ نعلم أن الزمان هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي، وفجأة نعي أن

الزمان سيأخذ أيضاً، إن معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت<sup>(٢)</sup>، وهذا القلق هو

الذي غلب على الشعراء، واستحوذ على متغيرات حياتهم.

وابن الرومي غلبت على شعره ألفاظ الدهر والزمان، واستحوذت على كثير من معاني

التبديل والتفريق والانقلاب، فالدهر هو الذي ينقض الأحوال ويبرمها، وهذه حال ثابتة فيه:

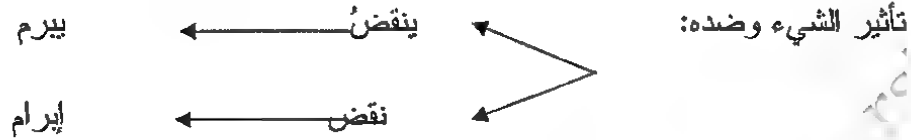
[البسيط]

(١) نفسه، ج ١، ص ٣٥٢، وأبو القاسم: هو الوزير المعروف بأبي القاسم المرجى.

(٢) باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢، ص ٤٧.

ما ينقض الدهرُ من حالٍ ويُبرمها إلا ينقضُ لكم فيه وإبرام<sup>(١)</sup>

ونلاحظ في هذا البيت كيف يستخدم الشاعر تقنية الطباق في كل شطر للدلالة على مدى



وإذا كان ابن الرومي حقيقاً بأن لا يقرّ للضميم، فإن الدهر قد ضامه: [الطويل]

على أن هذا الدهر قد ضامَ جانبي وليسَتْ حقيقاً أن أقسّرَ لضمائم<sup>(٢)</sup>

والدهر لا يدوم على حال، ولا يبقى حال الشاعر على ما هي عليه: [المنسرح]

خرقُ رأى الدهر وهو يثلّم في حالي فما زال يرتقُ الثُلُمَا<sup>(٣)</sup>

وهذا الدهر لا يبقى أحداً على حاله، وبالتالي فهو مصدر صراع دائم كما يراه الشاعر:

[الطويل]

عظيم وفى النغمى عظيماً فدى ماجداً لا زال يفديهِه

سوى البدر والنجمين والعثرة التي نُصالحُ فيها دهرنا ونُفاسدُ

أولئك كانوا قدوة بل مواهباً فذاك الردى عنهم يد الدهر ذائدُ

ولا تأسّينا مراراً وقولنا هو الدهر لا تبقى عليه الجلامدُ<sup>(٤)</sup>

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٢٤٩.

(٢) نفسه، ج ٦، ص ٢٢٦٦.

(٣) نفسه، ج ٥، ص ٢١٤٥، والخرق هو الشق، يثلّم: يقطع، والرتق: إصلاح الثوب.

(٤) نفسه، ج ٢، ص ٧٩٩.

إن مصالحة الدهر ومفاسدته، هي كَرّ وفرّ، وهي وقوف على تبدل الأحوال، وما البيت الأخير إلا إقرار بالهزيمة، فعندما يستسلم الإنسان أمام جبروت الدهر، يقرّ بتلك الفاعلية التي لا تبقى شيئاً على حاله، حتى الحجارة العظيمة الصلبة فإنه يفنيها.

ونتيجة لإحساسه بالهزيمة فإنه يطلب العون من الله فلا غالب لهذا الدهر، إلا هو، ولا

متحكم بأمثوائه إلا هو: [الخفيف]

قَاتَلَ اللَّسَّهَ دَهْرًا أَوْ رَمَاهُ      بِاسْتَوَاءٍ فَقَدْ غَدَا ذَا انْقِلَابٍ  
يَعْلِفُ النَّاطِقِينَ مِنْ جَوْرِهِ الْأَجْبَ      لَلَّاهِقِينَ مُحَضَّ النَّبَابِ  
ثُمَّ تَلْقَى الْحَكِيمَ فِيهِ يُمَالِي      كُلَّ وَغْدٍ عَلَى ذَوِي الْأَدَابِ<sup>(١)</sup>

هذا هو الدهر المتقلب، وهذه هي حال الناس في تلك البيئة التي نشأ فيها ابن الرومي، فقد نشأ "بين أمل كبير في الشهرة، وبلوغ المكانة في الشعر، وهو جدير بها، وبأس من الحياة وقنوط من بلوغ ما يريد، والتي طبع فيها على الشؤم والطيرة، في مجتمع لا يقيم وزناً للكرام، وإنما يعلو فيه الأوغاد، وقد كان يشعر أنه أفضلهم، لو بسط الزمان له جناحه وأعطاه حقه"<sup>(٢)</sup>.

وهو يؤكد دائماً على هذا المعنى، فالزمان محاب، غير منصف يعطي اللئيم، ويمنع

الكريم: [الخفيف]

لَمْ أَكُنْ دُونَ مَالِكِي هَذِهِ الْأَمَ      لَكَ لَوْ أَنْصَفَ الزَّمَانُ الْمُحَابِي<sup>(٣)</sup>

وهذا التلون والتبدل يبدو في فاعلية الدهر في جسم الإنسان ونفسه، فانظر للشاعر كيف

يصف عمليات التبدل التي يقوم بها الدهر الجائر: [المنسرح]

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٢٨٦، يعلف: يطعم، للناطقين: الناس، جوره: ظلمه، الأجلال: القشور،

للناهقين: الحمير، محض اللباب، اللب الخالص، يمالي: يجامل ويتملق.

(٢) الخوالدة، محمد صالح، صورة المجتمع في شعر ابن الرومي، ص ٣٠.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٢٨٦.

قلست لخل خلا تعجُّبه      إلا من الدهر إن خلا عَجْبُه  
 يعجَبُ منه ومن تلَوُّبِه      وكيف يقفونوآله حَرْبُه  
 لا تعجبين للزمان إن كَثُرَتْ      منه أعاجيبُه ولا ذَرْبُه  
 فالدهر لا تنقضي عجائبُه      أو ينقضي من أهله أَرْبُه  
 كم جَوَزة للزمان فاحشة      قاد بها الرأس مَذْعَناً ذَنْبُه  
 واقتسر الليث منه ثعلبُه      وصار يصطاد صقْرُه خَرْبُه (١)

فالشاعر في هذه الأبيات يصف لخله أفعال الدهر وأعاجيبه، "وكيف تجهز على الإنسان وتحول حياته إلى نكد وهموم، فيقول له: لا تعجب إذا ألمت بك مصيبة، فالدهر حافل بالمصائب، فإذا أصابتك مصيبة فلن تكون الوحيدة بل ستعقبها مصائب أخرى، وهذه المصائب لا تنتهي إلا بانتهاء مآرب الإنسان من هذه الحياة، ويبين له جور الزمان، فلقد يطيح الزمان بالرأس ويجعله بمنزلة الذنب، أو بمعنى آخر كم نرى من أشخاص في أماكن ساحقة عالية، وبعد فترة نراهم في الحضيض وفي المراتب السفلى، فحذار من الزمان إذ لا صداقة له، فهو غدار ينزل بالناس أفدح الخسائر" (٢).

### ٣. الدهر المفرق:

إذا كان الدهر يبدل من حال إلى حال، ولا يبقى على شيء إلا ويقلبه، فإنه من جهة أخرى يفرق بين الناس، فما من محب إلا ويودّع محبوبه أو العكس، ومسبب الفراق هو الدهر، لذا فهو "يحمل الدهر الكثير مما لحقه من محن، ولا عجب في ذلك فقد توالى عليه الأحداث التي

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٣٠٥، يقفو: يتبع، حَرْبُه، ما يسلبه، ذربه: حدثه، أَرْبُه: غايته، مَذْعَناً، خاضعاً، خربه: طائر الحبارى، وهو طائر ضعيف تلتهمه الصقور.

(٢) عبد الله، عيد، حمد، النزعة التشاؤمية في شعر ابن الرومي، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٨٣، ص ٣١٠.

كانت تتوشه من كل جانب، والخطوب التي كانت تدهمه في كل آن، فقد مات أخوه محمد الذي كان يعول عليه كثيراً، وتخطفت يد المنون أولاده الثلاثة واحداً تلو آخر، وماتت زوجته بعد رحيلهم، كما ماتت أمه وهو في سن الكهولة<sup>(١)</sup>، وهو في كل ذلك يستشعر حرقة الفراق، ولوعة المفارق، فانبرى صوته عميقاً بأسى، لفقد الأحبة، وكأنه امتداد لصوت الخنساء في رثاء أخيها إذ تقول:

لقد صوتَ الناعي بفقد أخي الندى      نداءً لعمري، لا أبالك يسمع<sup>(٢)</sup>  
 إن هذا الفقد، ليس فراقاً طارئاً، وإنما هو فراق أزلي، فها هو ابن الرومي يصرخ في  
 حرقة بعد فراق أمه:

هي الأم يا للناس جرغتُ تكلها      ومَنْ يبكِ أمّاً لم تُذم قط لا يُذم<sup>(٣)</sup>  
 وهو من قبل يصور حاله وحال أمه بعد موت خالته:

أراني وأمّي بعد فقدانِ أختيها      وإن كنتُ في رفءٍ بها وصَلاح  
 كَفَرخِ قطاةِ الدوّ بانِ جناحها      فباتَ إلى حصنٍ بغيرِ جناح<sup>(٤)</sup>  
 وقد جمع بين فراقه لأمه وفراق أخيه في بيت يقول فيه:

بأخٍ شقيقٍ بعد أمٍّ برةٍ      بالأمسِ قطعَ منهما أقرانه<sup>(٥)</sup>

(١) أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي: دراسة تحليلية لشعره، أطروحة دكتوراة، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٧، ص ٩٩.

(٢) الخنساء، تماضر بنت عمرو، ديوانها، شرح ثعلب، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ١٩٨٨، ص ٤٩٠.

(٣) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٣٠٠.

(٤) نفسه، ج ٢، ص ٥٤٠.

(٥) نفسه، ج ٦، ص ٢٤٨٩.

كما فارق أبناءه صغاراً، وقد نالت قصيدته في موت ابنه الأوسط شهرة واسعة وهي

أنموذج للدهر المفرق، وكذا هذه الأبيات المنفرقة من قصيدة قالها في رثاء ابنه هبة الله:

[الكامل]

يا حسرتا فارقتي فنناً      غصاً ولم يثمر لي الفنن  
أبني إنك والعسراء معاً      بالأسف لعل عليهما كفن  
أولادنا أنتم لنا فتنن      وتفارقون فأنتم محن<sup>(١)</sup>

وإذا تبدت فاعلية الدهر المفرق على هذا النحو في حياته، فقد انعكس ذلك على جل

شعره، وبدأت تنز منه رائحة الموت المجهول بفراق الأحبة إلى اللاعودة.

على أن للدهر فاعلية أخرى لا تكون في فراق الأموات، بل تتعدى ذلك إلى فراق

الأحياء، وقديماً قيل: البعد جفاء، فهذا هو الممدوح يجافي الشاعر في محنة من محن الدهر،

[البسيط]

وعجبية من عجائب الدنيا:

أصبحت في محن الدهر أعظمها      جفاء مثلك مثلي في نوائبها  
أما عجائب دنيانا فقد خلقت      والظلم منك جديد من عجائبها<sup>(٢)</sup>

وللدهر صروف وحوادث تفرق الشمل، وتخلق الجديد وكذا الليالي التي تنقض الأحوال،

[الطويل]

وتحكم على الناس:

فبدد منسا الشمل بعد انتظامه      صروف طوت أسبابنا وحوادث  
وكسل جديد لا محالة مخلق      وباعث هذا الخلق للخلق وارث

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٥١٥

(٢) نفسه، ج ١، ص ٣٤٩.

وهنّ الليالي حاكِماتٌ على السورى      بنقضٍ ولا يبقى عليهن ماكنّ<sup>(١)</sup>

وفي قصيدة أخرى يتحدث عن وصل الأحبة، والغريب أنه يسند الوصل إلى الدهر،  
فنراه يدعو بالسقيا لتلك الأيام التي اتصلت بوصل الدهر، ثم لا يلبث الدهر أن يستاء لما رآه من  
الوصال والمحبة ولمّ الشمل، فيرسل صروفه التي تفرق الشمل، وتقلب سعادته تعاسة، وفرحه  
بؤساً:

[البسيط]

سقياً لعيش مضى ما فيه تكديرُ	أيام تحكُم فينا الأعينُ الحورُ
إذا الوصال بوصل الدهر متصلٌ	مستحصداً حبساً والهجرُ مهجورُ
نُسي ونُصبح لا واشٍ يُطيف بنا	ولا رقيبٌ خفيُّ اللحظ محذورُ
والشمل مؤتلف والدارُ جامعة	منا وربّع الهوى واللّهو معمورُ
حتى رمتنا صروفُ الدهر قاصدةً	بفرقةٍ حين خانتنا المقاديرُ <sup>(٢)</sup>

والأمثلة على الدهر المفرق في شعره كثيرة غير ما تقدم، وهي في المجمل تنحي  
باللائمة عليه، فهو يفرق الأحبة، ويقطع الوصال دون أن يرعى لأحد إلا ولا ذمة:

[الطويل]

ألا تعس الدهرُ المفرق بيننا	وإن كان كلُّ عائرٍ بعثاره
ألحَّ علينا مولعاً بسراتنا	كما أولع الجاني بخير ثماره
أرى الدهر لا يأوي لعولةٍ مغولٍ	ولا يرعوي للصوت عند انشماره
يصولُ فلا يرثي لشكلٍ كبيرة	ولا يتم طفلٌ يا لسوءِ اقتداره <sup>(٣)</sup>

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٤١٣.

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١١٠٦.

(٣) نفسه، ج ٣، ص ١١٣٣.



#### ٤. الدهر الخائن:

في دراستنا لشخصية ابن الرومي، تحدثنا عن المظهر الخارجي، وأن ذلك المظهر باعتراقاته هو نافر منفر، سواء من حيث مشيته التي كان يغربل فيها، أم غزو الشيب مبكراً رأسه، أم مداومة الصلح له، أم قبح وجهه، وتحدثنا كذلك عن نفسيته وعن ذلك الوسواس القهري الذي جعله يخاف المجهول، ويتطير من كل ما يرى.

من هنا نرى أن نعته للآخرين بالخيانة يندرج في الكثير منه إلى رفض الآخرين له، ونأيهم عنه، وحتى أولئك الممدوحين كانوا يتحاشونه خوفاً من انقلابه عليهم.

إن من هذه صفاته حري به أن يتهم الدهر بالخيانة، وهو الذي سلبه كل شيء، حتى لا

يشتاق له أحد:

[البسيط]

الحمد لله حتى ينفد العُدُّ      يُشتاقُ غيري ولا يشتاقني أحدُ  
خان الزمان فاعدتُ الكرامَ له      فمن أعد إذا ما خانت العُدُّ<sup>(١)</sup>

وفي موقع آخر يصف الدهر أيضاً بالخيانة، يقول:

[البسيط]

كفّي الدموع وإن كان الفراقُ غداً      فرحكتي لتعيشي عيشةً رغداً  
قالت أترحل والمشتاة قد حضرتُ      فقلت مثلي في أمثالها أنجرداً  
بني قد قعد الدهرُ الخؤونُ بنا      وليس مثلي في أمثاله قعداً<sup>(٢)</sup>

ولعل اختيار حركة الفعل في قوله: "خان الزمان" كانت الأخف مما أسبغه على الدهر،

ولا غرو في ذلك، فالزمان وإن كان عند البعض مكافئاً للدهر كما ذكر في التمهيد، إلا أنه في

الواقع لا يعدو كونه إحدى فاعليات الدهر.. لذا ترد صيغة المبالغة في وصفه الدهر بالخيانة،

وقد جاءت على وزنين مختلفين، ففي حين قال في الأبيات السابقة: (الدهر الخؤون) وجاءت

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٦٨٧

(٢) نفسه، ج ٢، ص ٦٤٦

صيغة المبالغة صفة للدهر، فإنه في البيت الآتي يستخدم صيغة المبالغة (خوان) لتكون خبراً لأن

المؤكد في قوة أعمق من الأولى، يقول:

[البسيط]

ثَنَى إِلَيْهِ طُلَى الْأَحْرَارِ أَنَّ لَهُ      عَهْدًا وَفِيًّا وَأَنَّ السَّدْهَرَ خَوَانٌ<sup>(١)</sup>

وخيانة الدهر تتجلى في إحدى مقطوعاته بصورة محورية، تتبني عليها حركة المعنى،

تلك الحركة التي تتسرب في دوافع الخيانة، يقول:

[الطويل]

وخلُّ كُخْلِمِ السَّوْءِ أَتَكَرْتُ وَدَّهْ      وَخُلَّتْهُ أَنْ نَالَ مِنْ وَجْهِ الْكُبْرُ  
يَظُلُّ يُرَاعِينِي بِعَيْنَيْ شَنَاءٍ      يَدُلُّ عَلَى بَغْضَائِهَا النَّظَرُ الشَّرُّ  
رَأَى الدَّهْرُ قَدْ أَوْدَى بِمَاءِ شَبِيبَتِي      فَأَنْكَرَ مِنِّي الشَّيْبَ إِنْكَارَهُ الْتُكْرُ  
كَأَنَّا تَعَاقَدْنَا الْخِلَالَ بَيْنَنَا      عَلَى أَنِّي بَسَلْتُ عَلَى الدَّهْرِ أَوْ حِجْرُ  
ضَمَنْتُ لَهُ أَنْ لَا أَخُونُ فَظَنَنْتِي      ضَمَنْتُ لَهُ أَنْ لَا يَخُونَنِي الدَّهْرُ  
تَجَاهَلَ أَحْدَاثَ الزَّمَانِ وَإِنَّهُ      لَيَعْلَمُ حَقًّا أَنْ قَصْرِي لَهُ قَصْرُ<sup>(٢)</sup>

تبدأ المقطوعة بتشبيه خل الشاعر بصدق السوء، وذلك أن الأخير مجبول على الغدر

والخيانة، ولما كان الهدف من المشابهة إعطاء إحدى صفات المشبه به إلى المشبه، فإن هذا

الخل هو خل سوء سرعان ما ينقلب على خليله، وهذا ما حدث فعلاً، فسرعان ما أنكر الود بعد

أن تغيرت حال الشاعر، وتغير الحال هذا هو خيانة من نوع ما، فالشاعر الذي كفل لصاحبه

عدم الخيانة، كان قد كفل ما يقدر عليه، بيد أن ما لا يقدر عليه لا يكفله، وبالتالي فهو قد ضمن

لخليله أن لا يخونه، ولكن لم يكفل خيانة الدهر لنفسه، فالشاعر أمين على صديقه، والدهر خائن

للشاعر، والصديق خائن للشاعر، وبالتالي يتساوى الدهر والصديق بالخيانة.

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٤٣١.

(٢) نفسه، ج ٣، ص ٩٥٨، الخل: الخليل، خلم، صديق، خلته، عاداته، شناعة: بغض، الخلاة: المودة، بسل: حرام، حِجْر: ممنوع من التصرف.

وخيانة الصديق تنبئ عن صداقة غير سوية، تقوم على مصالح ذاتية من الطرف الآخر،  
إذ إن شاعرنا بعد أن تبدل حاله وأصابته الشخوخة، لم يعد نافعا لصديقه، لذا يؤكد لصديقه أنه  
ضحية للدهر.

ومما يجدر النظر إليه تكرار حرف الخاء في البيت الأول ثلاث مرات: خِل- خِلْم-  
خَلَّتْ، وهو الصوت الذي تبدأ به الخيانة ونشتم وجودها في هذه الكلمات على الرغم من عدم  
دلالتها عليها، وفي البيت الثاني نلاحظ ما في كلمتي (شناة) و (الشزر) من قسوة وحدة، أما  
الثالث فإن الطباق بين الشبية والشيب لم يخفف من حدة وقع الجنس الاشتقاقي في الكلمات  
(أنكر، إنكاره، النكر).

وفي البيت الرابع يأتي حرف التشبيه "كأن" لنفي ما بعده لا لمقاربتة، فهما لم يتعاقدا  
على أن يبقى الشاعر عصياً على تغييرات الدهر، وهي تغييرات لا تقدح في حفاظه على  
الصداقة، إذ كانت تغييرات جسمية محضة، ولم تكن سلوكية.

تلك هي بعض الصور التي بينت أن إحدى زوايا المعنى في نظرة ابن الرومي إلى  
الدهر هي زاوية الخيانة، وبالتالي لا غرابة إذا ما بحث عما يؤمنه من الدهر، فانظر إليه يقول

في كتاب وصل إليه من علي بن يحيى المنجم: [الطويل]

قرأتُ على أهلي كتابك إذا أتى	وقلتُ لهم هذا أمان من الدهر
فكلُّ امرئٍ منهم إذا خاف دهره	معوَّله ضمُّ الكتاب إلى الصدر <sup>(١)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ٩٩١، وعلي بن يحيى المنجم: هو نديم المتوكل العباسي، كان شاعراً راوياً  
للأشعار، توفي سنة ٢٧٥هـ.

## ٥. الدهر المفسد:

لم يكن وقوف الشعراء في العصر العباسي موقفاً عدائياً من الدهر حكراً عليهم، فذلك الموقف قديم قدم الشعر نفسه، ذلك أن إحساس الإنسان بالدهر لم يكن متصالحاً، فقد رأى فيه كل معاني الفساد والإفساد، وصبّ عليه جام غضبه وسخطه، وقلما نظر إليه نظرة منصف.

ففي العصر الجاهلي عبّر الشعراء عن نظرتهم إلى الدهر المفسد، ويادروه بالهجوم لأنه بادههم بالإفساد، فهو مراوغ ناهش موجع قارع غامز مفن كما رأته الخنساء: [المتقارب]

تَعَرَّقَنِي الدَّهْرُ نَهْساً وَحَزْناً      وَأَوْجَعَنِي الدَّهْرُ قَرَعاً وَغَمَزاً  
وَأَفْنَى رِجَالِي فَبَادُوا مَعَاً      فَأَصْبَحَ قَلْبِي لَهُمْ مُسْتَفْزاً<sup>(١)</sup>

وللدهر صولة تفسد الحياة، وتقلق الإنسان، وهذا الدهر وإن كان بوجهي اللين والشدّة،

كما يراه عدي بن زيد، إلا أن غدره وإفساده وجبروته يفسد الأحوال: [الخفيف]

إِنَّ لِلدَّهْرِ صَوْلَةً فَاحْذَرْنَهَا      لَا تَتَأَمَّنْ قَدْ أَمِنْتَ الدُّهُورَا  
إِنَّمَسَا السَّدَّهْرُ لَيْئِنَ وَتَطْوَحَ      يَبْرُكُ الْعَظْمُ وَاهِيَا مَكْسُورَا<sup>(٢)</sup>

وهذا الإحساس بتلون الدهر وتقلبه وعبثه بالناس ازداد في العصر العباسي، ولم يكد يخلو شعر شاعر من التذمر منه ومن إفساده لقيم الحياة ومصائر الأحياء، وربما كان للأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكثرة النكبات، والصراعات على المناصب، وغبن أصحاب الحقوق، ربما كان لكل ذلك أثره في نظرة الشعراء إلى الدهر.

وقد تأثر معاصرو ابن الرومي بتلك الأحداث، فاشتكوا من فساد دهرهم، وتقلبه، وخفضه للشريف ورفع للوضيع، وأصابهم الضجر من الدنيا وأحوالها، وتردي أخلاق الناس الذين انحدرت قيمهم وغلب عليهم الجشع والوشاية والتزلف والتملق والتحاسد والبغضاء<sup>(٣)</sup>.

(١) الخنساء، تاملت بنت عمرو، ديوانها، ص ٢٧٣-٢٧٤، والنهس والحز: القضم بالأسنان، والقطع بالسكين، مستفزا: خفيفا طائرا.

(٢) العبادي، عدي بن زيد، ديوانه، تحقيق محمد جبار المعبيد، وزارة للثقافة والإرشاد، بغداد، ١٩٦٥م، ص ٦٤.

(٣) انظر، العلاق، حسين، للشعراء الكتاب في العراق في القرن الثالث الهجري، مكتبة التريبة، بغداد، ١٩٧٥، ص ٩١-١٣٤.

وابن الرومي كان أعمق هؤلاء الشعراء إحساساً بفساد دهره، يقول في إسماعيل بن

[البسيط]

بلبل:

قَدْ كُنْتُ قَدْماً أَخَا عَتَبٍ عَلَى زَمَنِ بِأَدَى الْفَسَادِ فَقَدْ أَصْلَحْتَ لِي الزَّمَنُ<sup>(١)</sup>

وإذا كان يرى ابن بلبل مصلاً زمنه، فهو يرى أحمد بن عيسى بن شيخ يتتبع ما أفسده

[الكامل]

الدهر بالإصلاح:

الدهرُ يُفْسِدُ مَا اسْتَطَاعَ وَأَحْمَدُ يَتَّبِعُ الْإِفْسَادَ بِالْإِصْلَاحِ

مَا زَالَ يَقْدَحُ فِي الدُّجَى بِزِينَادِهِ حَتَّى رَأَى الْإِمْسَاءَ كَالْإِصْبَاحِ<sup>(٢)</sup>

وهذا الدهر الفاسد، معروف بفساده للناس جميعاً وللصالحين تحديداً، يقول معزياً القاسم

[الطويل]

عن مولود له:

قَرَى مَا تَمَجُّ النُّخْلُ ثُمَّ اسْتَرَدَّه وَأَصْبَحَ يَقْرِي مَا تَمَجُّ الْأَسَاوِدُ

وَمِنْ ذَاكَ ذَمُّ الصَّالِحِينَ أُمُورَهُ وَقَالُوا جَمِيعاً صَالِحُ الدَّهْرِ فَاسِدُ<sup>(٣)</sup>

والدهر معروف أيضاً بغدره وختره، وما هداياه إلا من هاتين الخصلتين: [الطويل]

وَمَا مِثْلُهُ يَبْقَى عَلَيْنَا لِأَنَّهُ لَنَا مِنْ هَدَايَا الدَّهْرِ ذِي الْغَدْرِ وَالْخَتْرِ<sup>(٤)</sup>

ويراه في موقع آخر يعبث بالمحبين، فهو دهر عابث يأبى الوصال ويسعى إلى التشتت

[الطويل] (٥)

والفرقة:

وَيُخْلِفُنَ لَا يَنْقُضُنَ فَنِي ذَاتِ بَيْنِنَا عَلَى الدَّهْرِ مَعْهُوداً وَهَنْ حَوَانِثُ

وَإِنْ نَحْنُ أَبْرَمْنَا الْقُوَى مِنْ حِبَالِنَا أَبِي الْوَصْلِ دَهْرٌ بِسَالِحِينَ عَابِثُ<sup>(٥)</sup>

والدهر لا يكتفي بذلك بل يدبر المكائد والحيل لينقض على فريسته: [الطويل]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٥٦٣.

(٢) نفسه، ج ٢، ص ٥٥٥.

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٧٨٠.

(٤) نفسه، ج ٣، ص ٩٦٤.

(٥) نفسه، ج ١، ص ٤١٣.

نجا ما نجا حتى ابتغى الدهر كَيْدَهُ      قدسٌ إليه العنقير ابنة الرِّقْمِ<sup>(١)</sup>

وقد كثرت الشكوى من الدهر المفسد لأنه يظلم ولا يحكم بعدل، فهو يرفع بعضاً  
ويخفض البعض الآخر، ويعطي من لا يستحق، ويحرم الآخرين، إنه شأن أولئك الذين يرون  
الدهر مجرداً لهم من كل حق، ويستشعرون الحرقه والمرارة لعدم إنصافهم، وكيف ذلك؟  
ودهرهم ظالم دائماً:  
[الخفيف]

إن نَعْمَاكَما تَشْمَلُ قوماً      منهم المرء لا يفسي بقبالي  
لو قضى الدهر للمُحَقِّ لأضحوا      لا يسوي خدودهم بنعالي  
ياكلون الآكالَ دوني وليسوا      لشكر المؤثرين بالأكال<sup>(٢)</sup>

وإذا كنا لا نستغرب من ابن الرومي مثل هذه النظرة، نجد ماثلة عند غيره من  
الشعراء، حتى أولئك الذين اتهمهم ابن الرومي بأن دهرهم أعطاهم مكانة لا يستحقونها،  
كالبحتري، فإننا نجد لديه الشكوى ذاتها، فالبحتري أيضاً ساخط على الدهر، يرى فيه مصدراً  
لشقاؤه وبؤسه:  
[المنسرح]

مَنْ قَائِلٌ لِلزَّمانِ ما أَرَبُهُ      في خَلْقِ مِنْهُ قَدْ خَلا عَجْبُهُ؟  
يُعْطَى إِمْرُؤٌ حَظًّا بِلا سَبَبٍ      وَيُحْرَمُ الحَظُّ مُحْصَدٌ سَبَبُهُ!  
نَجْهَلُ نَفْعَ الدُّنيا فَندْفَعُهُ      وَقَدْ نَرى ضَرَرَهَا فَنجْتَنِبُهُ  
يَسُرُّكَ الشَّيْءُ قَدْ يَسُوءُ، وَكَمْ      نَوَّهَ يَوْماً بِخَامِلٍ لَقَبُهُ!  
رَأَيْتُ خَيْرَ الأَيَّامِ قَلَّ فَعَدُّهُ      دَلَّ اللّهُ أُخْرَى الأَيَّامِ أَحْتَسِبُهُ

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٣٠٥، والرقم: الداهية، وأظنه يقصد بها نوعاً من الأفاعي، وأظن  
العنقير سمها؛ إذ لم أعثر على هذه الكلمة في المعاجم.

(٢) نفسه، ج ٥، ص ٢٠٦٩.

وَاسْتَوْفَ الظُّلْمَ فِي الصَّدِيقِ فَهَلْ خُرَّ يَبِيعُ الْإِنصَافُ أَوْ يَهْبُسه (١)

هذا هو البحتري إذاً، يشكو زمانه، ويضجر من عدم إنصافه، وهو من قال فيه ابن

الرومي:

[الكامل]

أَتَوَدُّ أَنَّكَ تَجْتَنِي ثَمَرَ الْعُلا  
عَفْوَاً وَأَنَّكَ فِي طِبَاعِ الْجَوْهَرِي  
أَوْ كَالَّذِي فَسَدَتْ قَعِيدَةُ بَيْتِهِ  
فَأَحَالٌ يَضْرِبُ ظَهَرَ طَيْرٍ أَبْتَرِ  
لَا وَالَّذِي جَعَلَ الْبَيَانَ مَقْسَمًا  
بَيْنَ الْوَرَى وَأَجَلَ حَظِّ الْبَحْتَرِي  
مَا وَدَّذَا ذُو مِرَّةٍ وَلَسُو أَنَسَهُ  
نَالَتْ يَدَاهُ عَطَارِدًا وَالْمَشْتَرِي (٢)

إذاً فالبحتري هو صاحب الحظ السعيد، وما ذاك إلا لأن الدهر الظالم يرفع ويخفض كما

يشاء- برأي ابن الرومي، فهو ذاته الذي تسبب للناس بالاضطهاد، وله سطوة لا يرتجى فيها

أمن ولا أمان:

[الرمل]

فَاغْدُ فِي أَمْنٍ مَنِ السَّرَقَ وَمَنِ سَطْوَةِ الدَّهْرِ وَذُلِّ الْاضْطِهَادِ (٣)

وهو إذ يعزو كل هذا الجبروت للدهر، فهو يؤمن بأن تقوى الله هي المعاذ من ذلك، فلا

طاقة للمرء بدهره إلا بالرجوع إلى الله، وهو ما يعزز ما ذهبنا إليه في التمهيد من أن إسناد

الفاعلية عند الشاعر للدهر لا على سبيل الاعتقاد، وإنما على سبيل ما درج عليه

اللسان:

[البسيط]

(١) البحتري، الوليد بن عبادة، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط ٢، ج ١، ص ٢٧٧-٢٧٨.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ١٤٦، والجوهري: هو عبد الرحمن بن إسحاق السدوسي، كان قاضياً وفقهياً، ويرى محقق الديوان أن ابن الرومي هنا يمدح البحتري أو النويختي علي بن عباس وهو الأولي، فلا أراها مدحاً للبحتري بل أجد فيها تعريضاً به إذ إن شهرته وليدة حظه لا فعله- كما يرى الشاعر.

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٧٢٧.

وتعصفُ ريحُ الخطبِ عند هبوبِها      وأنت كركنِ الطودِ ذي الهضباتِ  
عليك بتقوى الله والسَّصيرِ إنَّه      معاذُ وإن الدهرَ ذو سَطواتِ  
وليس حكيمُ القومِ بالرجُل      تكون الرزايا عنده نَقَمَاتِ<sup>(١)</sup>

والأمثلة على إفساد الدهر في شعره كثيرة، وهي عندنا مسببة عن شعور عميق بالغبن،  
وتقصير دهره تجاهه، ورفع مكانة من هم دونه من الشعراء كما يرى.

ثانيا : جنود الدهر في الأرض:

١. صروف الدهر:

أكثر الشعراء من الحديث عن الدهر وصروفه، وهي عندهم ذات دلالة على أحداثه  
وتغييراته السيئة، وكذا وردت في معاجم اللغة، ففي اللسان " صَرَفُ الدَّهْرِ: حِدْثَانُهُ وَنَوَائِبُهُ.  
والصَّرْفُ: حِدْثَانُ الدَّهْرِ، اسم له لأنه يَصْرِفُ الأشياءَ عن وجوهها"<sup>(٢)</sup>، وفي هذا الإطار يقول  
امرؤ القيس في وصف طلل:

[الطويل]

وَزَلَّتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْهُ فَأَصْبَحَتْ      عَلَى غَيْرِ سُكَّانٍ وَمَنْ سَكَنَ ارْتَحَلَ<sup>(٣)</sup>

إن هذه الصروف تحمل دلالة التغيير، فهي قادرة على التبديل من حال إلى حال، وهي  
الفاعل في السكن والارتحال، كما سلف في قول امرئ القيس، وهو ما يراه ابن الرومي إذ يقول  
مادحا:

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٣٧٤.

(٢) اللسان، صرف

(٣) امرؤ القيس، ديوانه ، ص ٤٦٩



[الوافر]

فَأَوْنَةً لِّصَفْحَتِهِ انْسِبَاجٌ وَأَوْنَةً لِّشَفْرَتِهِ اصْطِلَامٌ

أَخْوَقَلَمُ صُرُوفُ الدَّهْرِ مِنْهُ فِيهِ الْعَيْشُ وَالْمَوْتُ الزُّوَامُ

والعيش والموت هنا، وإن تبدت من فاعلية قلم الممدوح إلا أنها مسببة عن صروف الدهر،  
التي أسند إليها فاعلية القلم.

وصروف الدهر هي التي تفرق الأحباب، وتتفق والأقارب على خيانتهم، فترميهم بالفرقة

والبؤس قصدا: [البسيط]

إِذَا الْوَصَالُ بَوَصَلَ الدَّهْرُ مَتَصِلٌ مُسْتَحْصِدٌ حَبْلُهُ وَالْهَجْرُ مَهْجُورٌ

حَتَّى رَمَتْنَا صُرُوفُ الدَّهْرِ قَاصِدَةً بِفُرْقَةٍ حِينَ خَانَتُنَا الْمَقَادِيرُ<sup>(١)</sup>

ولما كانت هذه الصروف جندا من جنود الدهر كان حريا بمن تنبري له الدفاع عن نفسه،  
وكان من الطبيعي أن ينبري الشعراء إلى إسباغ بطولاتهم وبطولات ممدوحهم على مجابهة  
تلك الصروف، وهذا هو حاتم الطائي يفخر بنفسه وقومه بما أسبغوه على صروف الدهر من لين  
وغلظة، وإن كان في النهاية أسند الفاعلية إلى الدهر ذاته: [الطويل]

عَيْنَا زَمَانًا بِالتَّصَعُّكِ وَالْغِنَى كَمَا الدَّهْرُ فِي أَيَّامِهِ الْعُسْرُ وَالْيُسْرُ

لَبَسْنَا صُرُوفَ الدَّهْرِ لِينًا وَغِلْظَةً وَكَلَّا سَقَانَاهُ بِكَأْسَيْهِمَا الدَّهْرُ<sup>(٢)</sup>

وابن الرومي يرى أن من يكون جارا للممدوح من حقه أن يهنا، ذلك أن الممدوح يكفيه

صروف الدهر، ويبعد عنه النحس: [الطويل]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٢٨٤.

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١١٠٦.

(٣) الطائي، حاتم، ديوانه، تحقيق عادل سليمان جمال، ص ٢٠٣.

ولا مدح ما لم يمدح المرء نفسه بأفعال صدق لم تشبها الخسائس

ليأمن صروف الدهر من أنت جاره فقد أفلت عنه النجوم النواحس<sup>(١)</sup>

بيد أن صروف الدهر لا تفتأ تسعى إلى تغيير أحوال الناس، ومن أولئك شاعرنا الذي يصدع لفاعليتها، وذلك بتقديمه صورتين مختلفتين لنفسه، إحداهما أيام الشباب والأخرى في الشيخوخة، وإن اتفقتا بتجريده من قيمة فحولته:

[الطويل]

فحالت صروف الدهر تنسخ جدتي وما أمليت من قبل إلا لتنسخا

وأصبحت عمًا للفتاة موقراً وقد كنت أيام الشباب لها أخاً<sup>(٢)</sup>

وإذا كانت تصاريف الدهر تحمل صفة الجندي المخرب لهدوء الناس، والمغير أحوالهم إلى ما هو أسوأ، فهي ذاتها التي يسبغ عليها ابن الرومي ثوب المعلم المؤدب، فانظر إلى الدهر كيف يرسل هذا الجندي المخلص لتأديب ممدوحه:

[السريع]

يصلح للجد وما هزله بدون ما يحظى وما يجتبي

أدبسه الدهر بتصريفه فأحسن التأديب إذ أدبنا<sup>(٣)</sup>

ومن نفائل تلك الصروف عند ابن الرومي ما تقوم به من تبصرة له في أمور حياته بعد

أن كانت عميت عنه، أو أنها قومت من بصره فارتد مبصراً بعد عمى، يقول:

[البسيط]

أنفت من أن يقول الناس لي كلبً وبصرتني صروف الدهر بعد عمى<sup>(٤)</sup>

من هنا نستطيع أن نلمس دورين مختلفين لصروف الدهر في شعره، الأول: سلبي،

وهو الأشيع، والآخر إيجابي، وهو - كما تقدم - يحمل عملية الإصلاح.

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ١٢٢٦.

(٢) نفسه، ج ٢، ص ٥٧٤.

(٣) نفسه، ج ١، ص ٢٣٦.

(٤) نفسه، ج ٦، ص ٢٣٩٨.

## ٢. نوائب الدهر:

النَّوَائِبُ في اللغة: جمع نائبة، وهي ما يُنَوَّبُ الإنسان؛ أي يُنزلُ به من المهمَّات والحوادث. والنَّائِبَةُ تأتي بمعنى المُصِيبَةُ، وهي واحدة نوائب الدهر. وكذلك تعني: النازلة، وجمعها النَّوَائِبُ والنُّوْبُ<sup>(١)</sup>.

وقد أكثر الشعراء من ذكر هذا الجندي الذي يستخدمه الدهر للإيقاع ببني البشر، ومن

ذلك ما قاله زهير ابن أبي سلمى في مدح هرم ابن سنان:

[الكامل]

دَعِذَا، وَعَدَّ الْقَوْلَ، فِي هَرَمٍ      خَيْرَ الْبِدَاةِ وَسَيِّدِ الْحَضَرِ

حَامِي الذِّمَارِ، عَلَى مُحَافَظَةِ الْـ      جَلَسَى، أَمِينُ مُغَيَّبِ الصَّدْرِ

حَدَبٌ، عَلَى الْمَوَلَى الضَّرِيكَ، إِذَا      نَابَتْ، عَلَيْهِ، نَوَائِبُ الدَّهْرِ<sup>(٢)</sup>

هذه النوائب التي تصيب الإنسان بالهلع، ويخشى من تريبصها به، جعلت من لا يخشاها

بطلا برأي ابن الرومي:

[الكامل]

وَتَقَى هَلُوعَ مَنْ وَعِيدَ إِلَهَهُ      مِنْ نَائِبَاتِ الدَّهْرِ غَيْرِ هَلُوعِ<sup>(٣)</sup>

ولا غرو أيضا إذا ما تقصد ابن الرومي في مدحه أولئك الذين يعوذون بالآخرين من

الدهر ونوائبه، ويمدون حبالا لا يخشى من يتمسك به تلك النوائب:

[مجزوء الكامل]

كَمْ عَائِدٍ مِنْ دَهْرِهِ      بِهِمْ إِذَا مَا الدَّهْرُ رَابَهُ

(١) اللسان، نوب

(٢) ابن أبي سلمى، زهير، شعره صنعة الأعم للشنتمري، ص ١١٥-١١٨، والجلّى هنا بمعنى العشيرة؛ أي يحمي ذماره لمحافظته على عشيرته، والحدب: المشفق، والضريك: الأعمى.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج ٤، ص ١٤٦٧

خُذْ فِي النَوَائِبِ مِنْهُمْ حَبِلاً وَلَا تَخَفِ انْقِصَابَهُ<sup>(١)</sup>

وفي مجابهته للنوائب، يزجر نفسه، ويحثها على التصبر، وعدم اللوم الذي يرى فيه

معينا للنوائب لا بدّ من تركه: [الطويل]

دَعِ اللُّومَ إِنْ اللُّومَ عَوْنُ النَوَائِبِ وَلَا تَتَجَاوَزْ فِيهِ حَدَّ الْمُعَاتِبِ<sup>(٢)</sup>

وهو أيضا مجرب، خبر الحياة، لدرجة أن الدهر لا يستطيع أن يوافيه بجديد، وهو مع

كل خبراته يدرك أن الإنسان منذ أن يولد يكون رهنا للنوائب: [الطويل]

وَجَرَّبْتُ حَتَّى مَا أَرَى الدَّهْرَ مُغْرِباً عَلَيَّ بِشَيْءٍ لَمْ يَقَعْ فِي تَجَارِييَ

أَرَى الْمَرْءَ مَذْ بَلَقَى التَّرَابَ بِوَجْهِهِ إِلَى أَنْ يُوَارَى فِيهِ رَهْنُ النَوَائِبِ<sup>(٣)</sup>

وهناك من الشعراء من يرى غير ذلك، فهذا عنتره الذي يرى في نفسه حساما صقيلا،

تزيده الأيام صقلا، فيجود يوم الجلاء، وقد جعلت منه نوائب الدهر فتى محنكا، خبيرا بأحوال

الدنيا، واقفا في دروب الرشاد ورجاحة الحجا، والفضل في ذلك لنوائب الدهر:

[الخفيف]

غَيْرَ أَنِّي مِثْلُ الحُسَامِ إِذَا مَا زَادَ صَقْلًا جَاءَ يَوْمَ جِلَادٍ

حَتَّكَتْنِي نَوَائِبُ الدَّهْرِ حَتَّى أَوْفَقْتَنِي عَلَى طَرِيقِ الرِّشَادِ<sup>(٤)</sup>

(١) السابق، ج ١، ص ١٦٣

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢١٦

(٣) نفسه، ج ١، ص ٢١٧

(٤) العبسي، عنتره، ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهرسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي،

بيروت، ١٩٩٢، ص ٦٠

وإذا كانت النوائب هي التي صقلت عنتره، فإن ابن الرومي مستعد لأن يكون سلاحا في

[البسيط]

يد الممدوح لمواجهة محاذير تلك النوائب:

خُذْنِي عِتَاداً لَمَا فِي الدَّهْرِ مِنْ نُوبٍ      محزورة ولما في الحال من نُقْلٍ<sup>(١)</sup>

٣. ريب الدهر:

تكررت ريب الدهر في شعر ابن الرومي إحدى وثلاثين مرة، واتخذت فيها حركة المعنى جوانب مختلفة، وإن كانت تتدرج في ما رآه ابن منظور من أن رَيْبُ الدهر: صُرُوفُهُ وَحَوَادِثُهُ، وَرَيْبُ الْمُنُونِ: حَوَادِثُ الدَّهْرِ، ومن ذلك قولهم: أَرَابَ الرجلُ: صار ذا رَيْبَةٍ، فهو مُرَيْبٌ. وَأَرَابَنِي: جعلَ فيَّ رَيْبَةً<sup>(٢)</sup>.

وقد استخدم ابن الرومي الفعل أَرَابَ مسندا إلى الدهر غير مرة، لتكون الريب جندا من جنوده، تتدخل في الحياة، وتقض مضجع الإنسان في كل زمان ومكان، بل وتترك آثارها في صغره وكبره، لدرجة أنها تترك الطفل شائبا، ولعل ابن الرومي في ذلك يستذكر فاعلية تلك الريب في صغره، إذ شاب صغيرا كما أسلفنا، لذا فهو يعجب من الطفل الذي لا يشيب من ريب الدهر يقول:

[الوافر]

أَرَابَ السَّدْرُ حَتَّى مَا يُرِيبُ      وَحَتَّى لَا عَجِيبَ لَهُ عَجِيبُ

فَلَا تَعْجَبْ لَخُلُوعِ نَبِيلٍ      فَأَعْجَبْ مِنْهُ طِفْلٌ لَا يَشِيبُ<sup>(٣)</sup>

وإذا أَرَابَ الدهر؛ كان لا بد من البحث عن مخرج ودافع لريبه، وابن الرومي لا يعدم

الوسيلة في إيجاد من يدفع ذلك البلاء، فانظر إليه راجيا دفع تلك الريب: [المنسرح]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ٢٠٥٢

(٢) اللسان، ريب

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٢٦٩

أَجْدَبَ سِرْحِي وَأَنْتَ لِي مَطَرٌ      فزحزح الجدب أيها المطرُ

أَرَابَ دَهْسَرِي وَأَنْتَ لِي وَزَرٌ      فدافع الريب أيها الوزر (١)

وريب الدهر هذه تفتك بالناس، فلا تبقي ولا تذر، والمواجهة بينهما قائمة منذ الأزل،

فكان الشجاع من لا تضعضه تلك الريب، وكانت القدرة على المواجهة محطة من محطات

إثبات الذات كما يراها أبو ذؤيب الهذلي: [الكامل]

وَتَجَلَّدِي لِلشَّامِتِينَ، أَرِيهِمْ      أَنِّي لَرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعُضُ (٢)

بيد أن ابن الرومي تضعضه الأوقات التي هي أيضا مادة الدهر، ورام من رماة

الريب، يقول: [الطويل]

تَضَعُضُهُ الْأَوْقَاتُ وَهِيَ بِقَاوُهُ      وَتَغْتَالُهُ الْأَقْوَاتُ وَهِيَ لَهُ طُعْمُ (٣)

وكذا ريب الزمان، فالزمان بليله ونهاره، ومختلف أوقاته، مادة من مواد الدهر التي لا

تفتأ تأتي بالمصائب، وتنحو بشفار الموت على الناس: [الطويل]

حَلِيفُ سُنْهَادٍ لَيْلُهُ كُنْهَارُهُ      يَبِيتُ شِعَارُ الْهَمِّ دُونَ شِعَارِهِ

أَصَابَتْهُ مِنْ رَيْبِ الزَّمَانِ مُصِيبَةٌ      كَوَدَّ لَهَا مَا بَعْدَهَا مِنْ حَذَارِهِ

رَزِيَّةٌ خَالَ كَانٍ لِلدَّهْرِ جُنَّةٌ      إِذَا الدَّهْرُ أَنْحَى مُرْهَفَاتِ شِفَارِهِ (٤)

وإذا كانت المصائب المتولدة عن ريب الدهر كثيرة، فهي برأي أبي الأسود الدؤلي

مغرمة بالناس، ولا معزل عنها، حتى وإن توهمنا ذلك: [الطويل]

(١) السابق، ج٣، ص ١١٢٤

(٢) ديوان الهذليين، ج١، ص ١٠.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص ٢٣٠٢.

(٤) نفسه، ج٣، ص ١١٣١

وَقَدْ كَانَ عَمَّا كَانَ عَنْهُ بِمَعَزِلٍ وَلَكِنْ رَيْبَ الدَّهْرِ بِالنَّاسِ مُغْرَمٌ<sup>(١)</sup>

من هنا لا عجب في تلك الريب، التي تصرف المقادير، كما يراها ابن الرومي:

[البسيط]

أَعْجِبْ بِهِ فَيْكَ مِنْ شَكْوٍ وَلَا عَجَبٍ مِنْ رَيْبِ دَهْرٍ وَلَا مِنْ صَرْفِ مِقْدَارٍ<sup>(٢)</sup>

#### ٤. خطوب الدهر:

في لسان العرب: "الخطب: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم؛ وقيل: هو سبب الأمر. يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ وتقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير. والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال؛ ومنه قولهم: جل الخطب أي عظم الأمر والشأن"<sup>(٣)</sup>.

من هنا تدل خطوب الدهر على أحداثه صغرت أم كبرت، وإن كان الاستخدام الأكثر لها في الشعر في الأمور العظيمة، والمصائب الجلل التي يأتي بها الدهر، وهي في أغلب الاستعمالات تكون كناية عن موصوف وهو المصيبة، وهي والحال هذه تغير الناس والأرض من حال إلى حال؛ يقول عبيد بن الأبرص:

[مخلع البسيط]

وَبُذِّلَتْ مِنْهُمْ وَحُوشًا      وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الْخُطُوبُ  
أَرْضٌ تَوَارَتْهَا الْجُدُوبُ      فَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَحْرُوبُ  
إِمَّا قَتِيلًا وَإِمَّا هَالِكًا      وَالشَّيْبُ شَسِينٌ لِمَنْ يَشْيِبُ<sup>(٤)</sup>

(١) الدؤلي، أبو الأسود، ديوانه، صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق محمد حسن آل ياسين، دار الهلال، بيروت، ط ٢، ١٩٩٨، ص ١٢٣

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ١٠٢١

(٣) اللسان، خطب

(٤) الشنقيطي، أحمد الأمين، جامعا ومحققا، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار النصر للطباعة والنشر، د ت، معلقة عبيد بن الأبرص، ص ١٧٢-١٧٣

ويقول أبو تمام في الإطار ذاته مبينا قدرة ممدوحه على مجابهة الخطوب التي لا تفتأ

تلوي بالناس:

[الطويل]

وَيَلْوِي بِأَحْدَاثِ الزَّمَانِ إِنْتِقَامُهُ إِذَا مَا خُطِبَ الدَّهْرُ بِالنَّاسِ أَلْوَتِ<sup>(١)</sup>

ويقول البحترى مبينا أن تلك الخطوب تصيب الإنسان من حيث لا يدري، وأنها تأتيه في

كل مكان، مهما حاول أن يئأى بنفسه عنها:

[الطويل]

مَتَى يُمَسِّكِ الْعَجْزُ الزَّمَانَ، وَتُمْتَطِي مَطَايَا الْهَوَى وَاللَّيْلِ تَنْسُ شَبَابَ الْعُسْرِ

وَمَهْمَا تَنَمَّ فِي ظِلِّ بَيْتِكَ عَاجِزًا تُصِيبُكَ خُطُوبُ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثَ لَا تَدْرِي<sup>(٢)</sup>

أما ابن الرومي فقد تكررت الخطوب عنده سبعا وسبعين مرة، دلت في مجملها على

اجتياح الدهر للحيوأت، عبر هذا الجندي الذي يحيل من حال إلى حال، ويفتك بالإنسان في حله

وسفره، وهو جندي لا يختلف عن أسلافه من جنود الدهر الأخرى التي تتربص بالناس في كل

زمان ومكان:

[الطويل]

هَلِ الْمَرْءُ فِي الدُّنْيَا الدُّنْيَا نَاطِرًا سَوَى فَقْدِ حَبِّ أَوْ لِقَاءِ مَمَاتٍ

أَلَمْ تَسْرِ غَارَاتِ الْخُطُوبِ مَلْحَةً فَبَيْنَ مُغَادَاةٍ وَبَيْنَ ثُبَاتٍ<sup>(٣)</sup>

إن هذه الدنيا -كما يراها شاعرنا- تهيم بنا بين الفقد والموت، وجندها في ذلك خطوب

تغير بالبحاح لتحقيق صبوتهأ، فهي إما أن تكرر المرة تلو الأخرى، وإما أن تبقى في ساحة

الجلاد، متسيدة كل المواقف. وصور الخطوب وإغارتها على الناس كثيرة في شعره، فهو يراها

(١) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف

القاهرة، ط٥، دت، ج١، ص٣٠٤

(٢) البحترى، الوليد بن عبادة، ديوانه، تحقيق الصيرفي، ج٢، ص١٠٨١

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٣٧٥



تتقصده، وتتبعه ركضاً حيث ذهب، تذكره بمنيته؛ فيهون عليه الشيب أمامها، وهو عرض من

أعراضها في جمده: [الخفيف]

كنتُ أرثو وكنستُ أرني فأغضضتُ      ت وأغضضتُ أيما إغضاض

أنزكتني الخطوب ركضاً على ظهـ      ر خفي مسيرة ركض

ويسير على الفتى الشيب ما لم      يقضه حنفة المؤجل قاضي<sup>(١)</sup>

وللخطوب أيدي تبطش بها، تقبضها وتبسطها متى شاءت، والخطوب ليست قائمة بذاتها،

فما هي إلا رهن دهر فاجع فظ سلط خائن يستبد بالمحبين: [الخفيف]

أعقب القرب من حبيبك شحط      ولأيدي الخطوب قبض وبسط

خارك الدهر أسوة الناس، كلاً      بل وفي، إن ما ترى منه شرط

شرط الدهر فجع كل محب      وهو فظ على المحبين سلط<sup>(٢)</sup>

ومن صفات هذه الخطوب البوق، فقد باقت به، أخرجته من جنته، بعد أن كان آمناً ناعماً

في حدائقها، وفي ذلك إشارة إلى إحراق زرعه، وإخراجه من داره: [المنسرح]

يا حرّ صدري على الخطوب وما      تطويه بالغيب من بوائقها

أخرجت من جنتي مفاجأة      آمن ما كنت في حدائقها<sup>(٣)</sup>

وهذه الخطوب الظالمة، وذلك الدهر المتغطرس، لا منجاة منهما إلا بالصبر، والدعاء

إلى الله، فبعد الرضاع مباشرة يتكل الشاعر شبابه، إشارة إلى فراق الشباب مبكراً، دون أن

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٤، ص ١٣٨٨

(٢) نفسه، ج٤، ص ١٤٣٠

(٣) نفسه، ج٤، ص ١٦٣٨

يتمتع به، ومع ذلك ترفض نفسه الاختباء من الدهر وجنوده، ونظرا لأن المواجهة غير متكافئة،

فإنه يستمد العون من الله فيلبي دعاءه: [الخفيف]

وَكُنْتُ الشَّبَابَ بَعْدَ رِضَاعٍ      كَانَ قَبْلَ الْغِذَاءِ قِذْمًا غِذَاءَ

كُلُّ هَذَا لَقِيْتُهُ فَأَبَيْتُ نَفْسَ      سَيِّ إِلَا تَعَزَّزًا لَا اخْتِبَاءَ

وَمَتَى مَا دَعَوْتُ رَبِّي عَلَى الدَّهْرِ      سِرِّ وَظَلَمِ الْخُطُوبِ لَبَّى الدَّعَاءُ<sup>(١)</sup>

إن هذه الفاعلية للخطوب، تجعل ممن يقف في مواجهتها أهلا للمدح، ولكن الوقوف في المواجهة يستدعي التدبر والتأمل، ولا سيما إذا كان المواجه صلبا عاتيا كالخطوب، وهذا ما رآه

ابن الرومي في ممدوحه: [الكامل]

وَقَفَاتُ رَأْيِكَ فِي الْخُطُوبِ تَأْمُلُ      وَنَفَاذُ عَزْمِكَ فِي الْأُمُورِ تَوَكُّلُ<sup>(٢)</sup>

وأمام هذا فخير ما تدعو به لإنسان؛ هو أن يعيه الله من نزول الخطوب بساحته، وأن

يبعد عنه المكاره، وينفس عنه الشدائد والكروب: [الوافر]

وَقَتَّكَ يَدُ إِلَهِ أَبَا عَلِيٍّ      وَلَا جَحَّتْ بِسَاحَتِكَ الْخُطُوبُ

وَزُحْزَحَتِ الْمَكَارُهُ عَنْكَ طُورًا      وَنَفَّسَتْ الشَّدَائِدُ وَالْكَرُوبُ<sup>(٣)</sup>

أمام هذا كله؛ يجد ابن الرومي ضرورة الاتقاء من الخطوب، وخير وسيلة لذلك أن

يرتدي الإنسان درعا نقيه غوائلها وسهامها الطائشة، وهذا يستدعي بقاء الإنسان حذرا ويقظا

منتبها لا يخلد إلى الدعة:

[الوافر]

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٩١

(٢) نفسه، ج ٥، ص ٢٠٧٠

(٣) نفسه، ج ١، ص ١٨٨

إذا ذُكِرَتْ أَيْدِيهَا نَفْسُ      أَفَاقَتْ مِنْ مُعَالَجَةِ الْكَرُوبِ

وَأَمِنْ مَا يَكُونُ الْمَرْءُ يَوْمًا      إِذَا لَبَسَ الْحِذَارَ مِنَ الْخُطُوبِ<sup>(١)</sup>

وبعد؛ فقد عانى شاعرنا من الخطوب أيما معاناة، وناله منها ما برح نفسه وأسقمه

وَأَشْقَاهُ، فيخلص إلى النتيجة القاسية: [الخفيف]

ظَلَمْتُني الْخُطُوبُ حَتَّى كَأَنِّي      لَيْسَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا مِنْ حَسَبِ<sup>(٢)</sup>

٥. مصائب الدهر وأرزأؤه وحوادثه وعثراته:

المصيبة : الفاجعة، يقال: أصابه بكذا: فَجَعَهُ بِهِ. وَأَصَابَهُمُ الدَّهْرُ بِنَفْسِهِمْ وَأَمْوَالِهِمْ. جَاحَهُمْ

فِيهَا فَفَجَعَهُمْ، وَأَصَابَتْهُ مُصِيبَةٌ فَهُوَ مُصَابٌ<sup>(٣)</sup>. ومصائب الدهر كثيرة لا تنتهي، تستمد جبروتها

وطاقتها من الدهر ذاته، وهي ذات سهام تدور على الرأس كما يراها عنتره: [الطويل]

وَأَشْتَأَقُ كَاسَاتِ الْمَنُونِ إِذَا صَفَتْ      وَدَارَتْ عَلَى رَأْسِي سِيَاهُ الْمَصَائِبِ<sup>(٤)</sup>

والمصائب – كما يراها ابن الرومي- تنقل الميزان، وهي لا تكمن في الكراهية فحسب،

بل تنبعث من الحب نفسه أحياناً، وهو ما يدل على انسرابها في كل شيء بما هي جند من جنود

الدهر، انظر إليه يخاطب أحمد بن سعيد: [البسيط]

يَا أَحْمَدُ بْنُ سَعِيدٍ لَا تَمِتْ جَزَعًا      فَالْحَبُّ طَعْمَانٌ مَمْرُورٌ وَمَعْسُولٌ

(١) السابق، ج ١، ص ١٩٩

(٢) نفسه، ج ١، ص ١٤١

(٣) اللسان، صوب

(٤) العبسي، عنتره، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، ص ٣٦

ففيه مصائب منها ما أصبتُ بها وفي المصائب للميزان تثقيل<sup>(١)</sup>

ويخاطبه في موقع آخر من القصيدة ذاتها، طالبا منه التصبر على ما ألم به، وأن لا

يعول على حدثان الدهر: [البسيط]

إحدى المصائب فاصبر يا ابن أم لها وهل على حدثان الدهر تعويل<sup>(٢)</sup>

وها هو يصبر نفسه على الفواجع، وينبري لشدة إزاره خشية أن تفتته الحوادث، وينهى

نفسه عن إنكار ما فعلت به المصائب التي لا أمان لها: [الكامل]

إن الحوادث قد غسدون فواجعا فاشدُ إزارك لا يكن فواتنا

لا تُكرن من المصائب ما أتى حتى كأنك كنت منها آمنا<sup>(٣)</sup>

ومن جنود الدهر أيضا التي شغلت حيزا من الشعر العربي الأرزاء، وهي وجه من

وجوه المصائب، ففي اللسان : الرزِيئةُ: المُصيبةُ، والجمع أرزاء ورزايا. وقد رزأته رزِيئة أي

أصابته مُصيبةٌ. وقد أصابه رزءٌ عظيم. والرزءُ: المُصيبةُ بفقد الأعزَّة، وهو من الانتقاص<sup>(٤)</sup>.

فهذا لبيد بن ربيعة يذكر الأرزاء التي أفقدته أريد، الذي يرى في فقد رزء جلا، ويقدم .

لذلك بملة طول العيش من بعده: [الرمل]

مِنْ حَيَاةٍ قَدْ مَلْنَا طَوْلَهَا وَجَدِيرٌ طَوْلُ عَيْشٍ أَنْ يُمَلَّ

وَأَرَى أَرْبَدَ قَدْ فَارَقْتَنِي وَمِنْ الْأَرْزَاءِ رُزءٌ ذُو جَلٍّ<sup>(٥)</sup>

والرزايا لعبت بابن الرومي ، فأفقدته شبابه: [الطويل]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ١٩٠٦

(٢) السابق، ج ٥، ص ١٩٠٧

(٣) نفسه، ج ٦، ص ٢٥٩٢

(٤) اللسان، رزأ

(٥) الحامري، لبيد بن ربيعة، شرح ديوانه، تحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي تصدرها وزارة

الإرشاد والأبناء في الكويت، رقم ٨، الكويت، ١٩٦٢، ص ١٩٧

وَفَقَدُ الشَّبَابِ الْمَوْتَ يَوْجِدُ طَعْمُهُ صُرَاحاً وَطَعْمُ الْمَوْتِ بِالْمَوْتِ يُفْقَدُ

رُزْنَتِ شَبَابِي عَوْدَةً بَعْدَ بَدَاةٍ وَهَنْ الرِّزَايَا بَادِنَاتٌ وَعَوْدٌ<sup>(١)</sup>

وَأَفْقَدْتَهُ أُمَّهُ:

[الطويل]

رُزْنَتِ الَّتِي وَدَّتْ بَقَاءَكَ بَعْدَهَا وَأَحْيَتْ بِهِ فِي لَيْلِهَا الدَّعَوَاتِ<sup>(٢)</sup>

وَفِيهَا أَيْضاً:

[الطويل]

أَفِيضَا دِمَاءً إِنَّ الرِّزَايَا لَهَا قِيمٌ فَلَيْسَ كَثِيراً أَنْ تَجُودَا لَهَا بِدَمٍ<sup>(٣)</sup>

وَجَعَلْتَهُ يَمْتَدِّحُ مِنْ يَرَزَا فَلَا يَفْجَعُ:

[الكامل]

وَلَكَ الْوَفُورُ فَإِنْ رُزْنَتِ رُزْنَةً فَرُزْنَةُ الْمَرْزُوعِ لَا الْمَفْجُوعِ<sup>(٤)</sup>

ومن جنود الدهر أيضا العثرات، وهي وإن كانت أخف بطشاً من الرزايا والمصائب؛ إلا أنها قد توصل إليهما، ففي اللسان: عَثَرَ يَعْثُرُ وَعَثَرٌ عَثَرًا وَعَثَرًا وَتَعَثَّرَ: كَبَأَ؛ والعثرة: الزلّة، ويقال: عَثَرَ بِهِ فَرَسُهُ فَسَقَطَ<sup>(٥)</sup>.

وابن الرومي يشكو من ضراوة دهره، فهو يجعل من ظهره مطية للدهر، فإن زل

[الطويل]

الراكب، فلا أمان من العثرات:

أَرَى الدَّهْرَ ظَهْرًا لَا يَزَالُ بِرَاكِبٍ وَإِنْ زَلَّ لَمْ يُؤْمَنْ مِنَ الْعَثَرَاتِ<sup>(٦)</sup>

وهو إذا مدح وجد من خصال الممدوح احتماله للخطوب، وخلوه من العثرات: [الطويل]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٥٨٥

(٢) نفسه، ج ١، ص ٣٧٦

(٣) نفسه، ج ٦، ص ٢٢٩٩

(٤) نفسه، ج ٤، ص ١٤٦٥

(٥) اللسان، عثر

(٦) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٣٧٤

ضليعاً إذا ما استُخِملَ الخطبُ ناهضاً      بأعبائه ليست له عشرات<sup>(١)</sup>

وعوائد الدهر بعض جنوده، وهي تتمثل كل وجه من وجوه تلك الجنود: [الخفيف]

ثم عادت عوائدُ السدرِ تمحو      بالتقاضي محاسنَ الإقراض<sup>(٢)</sup>

كانت هذه جنود الدهر إلى الأرض، كما هي عند ابن الرومي، وهي وإن اختلفت في اللفظ أو المعنى إلا أنها تصب في الإطار ذاته، ذلك الإطار الذي يغلف الدهر بالجبروت والقسوة.

ثالثاً: أثر الدهر في الشاعر:

(أ) الشيب والشباب:

يعدُّ ظهور الشيب إيذاناً بارتحال الشَّباب، وقد تفجع الشعراء من حلول بياض الشعر، بعد سواده ونعومته اللذين يدلان على حيوية الشباب ونشاطه<sup>(٣)</sup>، وكان تصدي الشعراء لهذه الظاهرة عنيفاً كفاعليتها، بيد أن صخرة المواجهة سرعان ما تتحطم، وتنكسر مع ذلك الزحف الأبيض الذي يتهدد الحياة، وينذر بقرب الأجل.

ومع أن الشيب قد يزحف مبكراً، وقد لا يكون دليلاً على التقدم بالسن؛ إلا أنه منفر للنساء، ومؤذن بمفارقتهن، لذا سارع الشعراء في إعلان مسؤولية خطوب الدهر فيما حل برؤوسهم، يقول دعبيل:

لقد عجبتُ سلمى وذاك عجيبُ      رأيتُ بي شيباً عَجَّلتُهُ خطوبُ

(١) نفسه، ج ١، ص ٣٩٠

(٢) السابق، ج ٤، ص ١٣٨٨

(٣) الحذيفي، عبدالله طاهر، فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي، عالم الكتب الحديث، أريد وجدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩، ص ٣٢١.

وما شيبتني كبرة غير أنسي بذهر به رأس الفطيم يشيب<sup>(١)</sup>

ومع أن بعض الشعراء أبدى تجلداً لحلول الشيب، إلا أن هول المصاب جعله في النهاية

يسحّ الدموع النّقال لفقدان شبابه، يقول إسحاق الموصلي:

[المتقارب]

تولى شبيبك إلا قليلاً وحلّ المشيب فصبراً جميلاً

كفى حزناً بفراق الصبا وإن أصبح الشيب منه بديلاً

ولما رأى الغانيات المشيب أغضين دونك طرفاً قليلاً

سأندب عهداً مضى للصبأ وأبكي الشباب بكاء طويلاً<sup>(٢)</sup>

وكثيراً ما كان الشاعر يراع إذا رأى بدايات شيبه، فيأخذ يراقبه مراقبة المتوجس

المذعور، والذي ينفطر كبده لهول ما يرى، وقد صور لنا ذلك ابن الرومي بقوله: [الطويل]

نراغ إذا لاحت نجوم مشيبنا كأن نجوم الليل منكدرات

وتنفطر الأكباد عند شموله كأن الطباق السبع منفطرات<sup>(٣)</sup>

ومع أن الظاهر أن ابن الرومي رسم صورة جميلة للشيب فجعله بمنزلة النجوم في

السماء في الليلة المظلمة؛ إلا أن قراءة واعية تدل على غير ذلك، ففي الكلمات: (نراغ،

منكدرات، تنفطر، منفطرات) ما يؤكد أن الغاية من الصورة البصرية هو ما تعكسه في الواقع

النفسي لدى الشاعر، فإذا ما تبدت نجوم الشيب في الرأس يراع الشاعر، وتتكرر نجوم الليل التي

تشارك الشاعر حزنه، وتنفطر الأكباد من شدة الحزن والأسى عند انتشار الشيب في الرأس، مما

يترك أثراً رهيباً في صاحبه، وكأن السموات تنفطر من فوقه.

(١) الخزاعي، دعل بن علي، شعره، صنعة عبد الكريم الأشقر، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٦٤، ص ٥٤.

(٢) الموصلي، إسحاق بن إبراهيم، ديوانه، تحقيق ماجد العربي، مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧٠، ص ٢٢٥.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٣٨٨.

وأجد نفسي في هذا مختلفاً مع مَنْ قال: إن منظر النجوم المتألقة في الليلة المظلمة يبعث في النفس السرور، ويرى أن هذا ما قصده ابن الرومي، إذ إنه أصيب بالسرور من ظهور أوائل الشيب، وأن قراءة البيت تنزع إلى الإنكار على مَنْ يفرعه الشيب، إذ قرن حال الخائف من هذا الأمر بحال الغافل عن الخير حتى تفاجئه القيامة، وينطمس ضوء النجوم<sup>(١)</sup>، وهو رأي لا أجد في البيتين ما ينص عليه.

ولما كان الشيب أثراً من الآثار التي يخلفها الدهر في الإنسان، كان حرياً بالشعراء الوقوف على هذا الأثر، وتحسس ذلك التغيير الذي ينذر بالفاجعة، فيكون الإحساس بالمظهر الخارجي إيذاناً بتحولات عميقة داخلياً، ولا سيما استشعار سطوة الموت، ليكون الشيب نذيراً به، مقرباً له، فإن لم يكن ذلك على المستوى الواقعي، كان على المستوى النفسي، وهو الأقوى أثراً في الشعر، لأنه وليد ذلك الإحساس العميق.

وابن الرومي أصيب بالشيب في سن مبكرة، إذ شاب في الحادية والعشرين كما يقرر

[الطويل]

ذلك بقوله:

فظلّم الليالي أنهن أشبّني      لعشرين يحدهن حول مجرم<sup>(٢)</sup>

وفي قصيدة أخرى يؤكد أن الشيب حلّ برأسه قبل سن الثلاثين قال: [المقارب]

وأني تفرّع رأسي المشي      لب ولم أفرّع ثلاثين عاماً<sup>(٣)</sup>

(١) الحذيفي، عبد الله طاهر، فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد، ودار الكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩، ص ٣٢٣-٣٢٤.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ٢٠٩١.

(٣) نفسه، ج ٦، ص ٢٣٣٩.



وهذا الظهور المبكر للشيب في شعره عمق من إحساسه بدنو الأجل، وبالفاجعة، فعد من

أكثر الشعراء تفجعاً على شبابه، وجزعاً من مشييه<sup>(١)</sup>.

وابن الرومي لم يكن الوحيد بين الشعراء الذين أصابهم الشيب مبكراً، إذ يذكر صاحب

ديوان المعاني غير واحد منهم، ويرى أن أول من ذكر أنه شاب من غير كبر ابن مقبل في

قوله: [الكامل]

ما شبتُ عن كبرٍ ولكني امرؤٌ      عالجتُ قَرَعَ نوائبِ الدهرِ  
فَرَأَيْتُهَا عَصلاً مُوقَّحَةً      عَزَّتْ فَمَا تُسْطَاعُ بِالْكَسْرِ  
فَلِذَاكَ صِرْتُ مَعَ الشَّبِيَّةِ نَازِلاً      فِي غَيْرِ مَنَزِلَتِي مِنَ الْعُمْرِ<sup>(٢)</sup>

وابن مقبل الذي يجعل السطوة في شبيهه لنوائب الدهر، إنما يكرر بعض معاني الفخر

التي جاء بها كثير من الشعراء، في أن كثرة التجارب وخوض الأهوال والمعارك ومكابدة عناء

الحياة والبطولات الكثيرة هي التي أشابت الشعر، وإن كان ابن مقبل قد كابد ذلك صغيراً، فإن

أعصر بن سعد نسب ذلك إلى مرّ الليالي واختلاف الأعصر، في إشارة إلى غزو الشيب له

كبيراً: [البسيط]

قَالَتْ عُمَيْرَةُ مَا لِرَأْسِكَ بَعْدَمَا      نَفَدَ الشَّبَابُ أَتَى بِلِسُونٍ مُنْكَسِرٍ  
أَعْمِرُ إِنَّ أَبَاكَ شَيْبَ رَأْسِهِ      مَرُّ اللَّيَالِي وَاخْتِلَافُ الْأَعْصِرِ<sup>(٣)</sup>

(١) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية، ص ١٥١.

(٢) العسكري، أبو هلال، ديوان المعاني، شرحه وضبط نصه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٤م، ج ١، ص ٥١١.

(٣) انظر البيهقي، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دت، ص ١٠٥.

وحريّ بمن جاوز الخمسين أن يمتدّ الشيب لرأسه، وأن تنفر منه النساء، وهي سن  
تضيف لمن شاب صغيراً فجفته الحسان، مأساة جديدة هي الشيخوخة التي تعلن انكشاف مأساة  
الوجود وبدء طريق الزوال والعدم والموت فضلاً عن نفور الحسان: [الطويل]

كبرتَ وفي خمس وخمسين مكبرُ      وشبتَ فالحاظُ المها منك نُقرُ<sup>(١)</sup>

وفي وصوله إلى الستين من عمره يتحسر على ما مضى من سني حياته، وكيف أنه  
قضاها في الحرمان من اللهو والملذات في الوقت الذي كان مؤهلاً لذلك، بيد أن سن الستين  
تضيف الحرمان إلى الحرمان، وتتنكر على صاحبها لواعج الشهوة والرغبة واللذة، وتجعل  
الحسان ينفرن وينأين بأنفسهن عن طريق من هذه حاله، فيتساءل بحسرة: [الطويل]

طربتُ ولم تطرب على حين مطرب      وكيف التصابي بابن سستين أشيب<sup>(٢)</sup>

إن التصابي هو ميل إلى الانغماس في ملذات الحياة وأطايبيها، بيد أن تقدم السن يحول  
دون ذلك، ومن قبل كان الشيب من أهم مظاهر الدهر التي تنذر باقتراب الفناء... فكان موقف  
ابن الرومي منه "سلبياً منفعلاً يحاول أن يكون فاعلاً بانفلاته إلى بقع ضئيلة فيه ترده إلى حضن  
الشباب، حيث فيض الحياة ينسال دفاقاً مع تدفق فيض اللذة والعواطف المواراة بالأحاسيس  
الهائلة، ولكن جذبة الموت أقوى، ما دامت حقيقته تغلب على كل حقيقة، فيخطفه من قلب  
المواقف المواراة بالحياة واعظاً ومذكراً أنه له بالمرصاد، فكان يترأى له في شبيهه، شيب الرأس  
وشيب المشاعر والأوطار، وشيب الأعضاء... وما دام الشيب كلالاً وعجزاً، فهو الخطو  
المتسارع في درب الموت"<sup>(٣)</sup>.

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص ١٠٨٣.

(٢) نفسه، ج١، ص ١٧٤.

(٣) عكو، سلمى إبراهيم، الصورة الفنية في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق، ١٩٩٩م، ص ٣١٧.

إن هذا الشيب هو بريد الموت ونذيره، وابن الرومي يجد نفسه مرتعياً في أحضانه،

فيستسلم للأمر الواقع:

[الوافر]

وقلت مسلماً للشيب أهلاً	بهادي المخطئين إلى الصواب
أست مبشري في كل يوم	بوشك ترحلي إثر الشباب
وأنت وإن فتكت بحب نفسي	وصاحب لذتي دون الصحاب
فقد أعتبتني وأمت حقدي	بحثك خلفه عجل ركاابي <sup>(١)</sup>

والشيب عنده هو الأمر الناهي، وما على المصاب به إلا الطاعة وإن كانت على كره:

[الوافر]

كفى بالشيب من ناه مطاع	على كره ومن داع مجاب
حططت إلى النهى رحلي وكئت	مطية باطلا بعد الهباب <sup>(٢)</sup>

ولعل زحف الشيب مبكراً إلى رأسه، ومداهمة الشيخوخة التي يستشعر معها قرب الفناء،

كانا بمثابة بريد موت "الأوطار" التي لم يعد بمقدوره إرواؤها، من أجله ارتبط رحيل الشباب

بقدم الشيب، واقتراب المنية، إنه خوف الموسوس، يتأزم وقد تجذر في النفس لينبت إبداعاً

مترجماً باللغة، مفعماً بالمشاعر والانفعالات، بلغ فيه ابن الرومي شأواً عظيماً بهذه الصورة

الأقرب إلى الذهنية<sup>(٣)</sup>، فانظر إليه كيف يفزع عندما لاح الشيب في رأسه، وكيف يربط بينه

وبين تلقى الآخرين له، فهم يراعون لهول ذلك المشهد، وينقبضون عن صاحبه... أما هو فعندما

يرتد إلى نفسه يجد ذلك الشيب دليل بلى ونذير موت:

[المنسرح]

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٢٥٥-٢٥٦

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٥٥

(٣) عكو، سلمى إبراهيم، الصورة الفنية في شعر ابن الرومي، ص ٣١٩.

ولاح شسبي فراغ قـاليتي بل خلتني بل خلتني شهيه

بل راعني أنه دليل بلي والعود يسذوي إذا ذوى هديـه<sup>(١)</sup>

وإذا كان الشيب إنذاراً بانقضاء الحياة، فهو إعلان بزوال المذاذات، وانقراض متعها، وحرى بمن أحس ذلك أن يستشعر الأسى، وينكفى إلى نفسه متحسراً على ما فات، باكياً له، نادماً على عدم الارتواء منه، ولا سيما إذا وصل إلى الستين من عمره، "وهي سن تؤذن بانتهاء اللذة والمتعة، وتجعل الحسان ينفرون منه، مما زاده ألماً وولّد في نفسه مرارة الحرمان وهو في الأصل عاش محروماً وأصطلحت عليه المصائب، فضلاً عما عرف عنه من اختلال الأعصاب وتقلب المزاج، ولكن كيف كانت حالته بعد المشيب؟"<sup>(٢)</sup>

لقد ساءت تلك الحالة مع بواكير الشيب، ولكنها تفاقمت مع الإحساس المرير بانقضاء العمر والسعي الدؤوب باتجاه الموت، أو ليس المرء يركض منذ يولد إلى نهايته؟! لقد أرخ ابن الرومي لبواكير شبيهه كما أرخ لبواكير شيخوخته، وإن كانت تلك البدايات تقاس بالسنوات فهي لديه تقاس بنفوس الحسان، يقول:

[الطويل]

هي الأعينُ النجلُ التي كنت تشكي مواعها في القلب والرأس أسود

فما لسك تأسى الآن لما رأيتها وقد جعلت مرمى سواك تعمّد

تشكى إذا ما أقصدتك سهاها وتأسى إذا نكبن عنك وتكمّد<sup>(٣)</sup>

وهذه المعاني التي يذكرها ابن الرومي قديمة قدم ثقافتنا العربية نفسها، فهناك علاقة كبيرة بين تقدم السن، والبعد عن جني المذاذات، وذلك البعد ليس بالضرورة انقضاء للشهوات، بل

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٣٠٠

(٢) أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي دراسة تحليلية لشعره، ص ٢٧٣.

(٣) ابن الرومي، الديوان، ج ٢، ص ٥٨٥

قد يكون أفولاً لمحققاتها، ومن هنا كانت العلاقة بين ظهور الشيب وأقول الحسان علاقة طردية، وهو ما أكد عليه ابن الرومي كغيره من الشعراء:

أ-١) الشيب والحسان:

يرتبط الشباب بالحيوية والنشاط والطاقة، كما يرتبط بذروة الطاقة الجنسية، والمقدرة على تحقيق رغبات الحسان، من هنا تعد هذه الفترة من أخصب أيام العمر حضوة بالنساء، واجتذاباً لهن.

في حين تعد مرحلة المشيب دليلاً على الوقار والسكينة والرزانة، وهي أبعد المراحل عن اقتناص شغف النساء، ونيل الوطر من القرب منهن، وقد أدرك ابن الرومي ذلك مبكراً، إذ غزاه الشيب مبكراً وهو في ذروة طاقته وقدرته على التواصل مع النساء، لكن الإعلان الذي خط على رأسه، كان حاجزاً منيعاً يمنعهم من الاقتراب فينفرن منه:

[الطويل]

إذا ما رأيتك البيضُ صدت، وربما	غدوتَ وطرفُ البِيضِ نحوكَ أضورُ
وما ظلمتُكَ الغانياتُ بِصدّها	وإن كان من أحكامها ما يُجورُ
أعزَّ طرفك المرأةَ وانظرْ فإن نبا	بعينيك عنك الشيبُ فالبيضُ أعدرُ <sup>(١)</sup>

وهو هنا يلتمس العذر لأولئك الغانيات اللواتي ينفرن منه، ويصددن عنه، ويعزو السبب في ذلك إلى ظهور الشيب في رأسه، ويرى أن هذا البياض الذي اعترى رأسه هو السبب في إعراض الحسان:

[الخفيف]

لهفَ نفسي على العيون المراضِ	والجوه الحسان مثل الرِياضِ
حال بيني وبين أئامهن الـ	بييض ما احتلَّ مفرقى من بياضِ

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٣، ص ١٠٨٣

## نظرت نظرة إلى الملمّا ت فاغرينهنّ بالإعراض<sup>(١)</sup>

وهو إذ يرى ذلك في نفسه، فإنه يراه في الآخرين كذلك، لذا فهو ينصح عبید الله بن سليمان بن وهب<sup>(٢)</sup> بترك مطاردة الحسان، فهن ينأين بأنفسهن عن الشيايب، ويرسم لنا ذلك بصورة الصيد والغزال، فالغزال يفرّ بأقصى طاقته من الصيد، والمرأة تفرّ نائية عن وخطه المشيب، وكلما حاول الصيد قنص الغزال ازداد الغزال سرعة، وكلما حاول الشائب اصطياد الحسان ازداد بعداً عنه:

[الخفيف]

فرّ منك الغزال يا لابس الشيب      سب فرار الغزال من صياده  
وإذا اصطادك المشيب فطارذ      ت غزالاً فلست بالمصطاده  
لست عند الطراد من قاصيه      أنت عند الطراد من طراد<sup>(٣)</sup>

وإذا كان ابن الرومي يرى في ظهور الشيب المبكر إعراضاً من الغواني، وصدأً ونفوراً من الحسان، فإنه يؤكد ذلك؛ عندما تتقدم به السنّ مضيفة إلى شبيه أعراضاً أخرى تنث رائحة الكبر المنفر للفتيات، اللواتي عندها ينادينه يا أبتى أو يا عمي... وفي هذا النداء حاجز صد بين الرغبة والواقع:

[الخفيف]

لهف نفسي على الظباء اللواتي      عاقتني عن قيصها إرامي  
ودعتني النساء عمّاً وقد كنت      لديهن من بني الأعمام<sup>(٤)</sup>

(١) السابق، ج ٤، ص ١٣٨٧

(٢) هو عبید الله بن سليمان بن وهب، وزير المعتضد والمعتد، مات وزيراً ٢٨٨هـ.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٧٠٧

(٤) نفسه، ج ٦، ص ٢٣٦٩

فالنساء الآن وقد دعونه عماء، لا يليق به اقتناصهن والعم من المحارم، في حين كان يعد

لهن من أبناء العمومة وهم ليسوا من المحارم، وأقرب إلى اللهو معهن.

وهذه الشيوخة التي تتعت صاحبها بالأبهة والوفار، هي مجلبة تلك النظرة التي تنبيري

لها الحسان، فهن ينظرن إليه نظرة إجلال وإكبار واحترام بحكم شيخوخته، فيدعونه عماء وأباً:

[البسيط]

أصبحتُ شيخاً له سَمْتُ وأَبْهَةٌ      يدعونني البسيطُ عمّاً تارةً وأباً

وتلك دعوةٌ إجلالٍ وتكريمٍ      ودَدْتُ أَنِّي معاضٌ بها لَقَباً<sup>(١)</sup>

وهو يتجاوز ذلك إلى درجة أنه يعد إعراض هؤلاء الفتيات عقوقاً، ولاسيما عند ادعائهن

عليه بالعمومة:

[الكامل]

وعَقَّقَنِي لَمَّا ادَّعَيْن عُمُومِي      ومن النساء مَعَقَّةُ الأعمام<sup>(٢)</sup>

هذا حال الشيخ، فإذا كان حال الشاب الذي يشيب مبكراً كحاله، فلا بد من البحث عن

وسائل أخرى، يزيل من خلالها سبب إعراض الفتيات، فيكون الخضاب أسهل تلك الوسائل.

#### أ - ٢) الشيب والخضاب:

في محاولة من الإنسان للتمرد على فاعلية الدهر في جسده، كان يبادر إلى دِرَاءِ أعراض

تلك الفاعلية، فكان ليسوؤه أن يرى تغضن بشرة وجهه، مما يعده نذير اقتراب المنيسة، وكسان

الشيب يفضح عمره، ويذكره بقرب ترحله، فضلاً عن أنه "يفرض عليه قيوداً في السلوك،

ووقاراً هو أزهد الناس فيه"<sup>(٣)</sup>، كما هو الحال عند ابن الرومي..

(١) السابق، ج ١، ص ٢٠٩

(٢) نفسه، ج ٦، ص ٢٢٦٦

(٣) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي الشباب والمشيبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م،

من هنا كان لا بد من الخضاب، وإن كان لا يغير من الحقيقة، فهو طلاء خارجي يخفي وراءه حقيقة مرة، يدركها صاحبها، ويأسى لحاله ولمنتهاه، فانظر إليه كيف يتلف على العيون الناعسة، والوجوه الحسنة التي تشبه الرياض في جمالها وغضارتها، وكيف يحول بينه وبينها الشيب، مما يدعوه للخضاب الذي بدوره لا يغني عن صاحبه شيئاً، فهو كالرقية للمريض، يخادع بها المرء نفسه:

[الخفيف]

وَعَنَاءُ الْخَضَابِ عَنْ صَاحِبِ الشَّيْبِ      بَ غَنَاءِ الرُّقَى عَنْ الْمَمْرَاضِ  
مَلْبَسٌ فِيهِ فَرْحَةٌ مِنْ غُرُوبٍ      وَهُوَ بِاقٍ وَتَرْحَةٌ وَهُوَ نَاضٍ  
خُدْعَةٌ ثُمَّ فَرْعَةٌ إِنْ هَذَا      لِحَقِيقٍ بِكُثْرَةِ الرُّقَاضِ<sup>(١)</sup>

إن خداع الفتيات بالخضاب سرعان ما ينكشف لهن، فيطلبن منه أن لا يخدع نفسه ، لأن

ذلك لن يعيده إلى الصبا:

[الخفيف]

فَتَضَاحَكُنْ هَازِلَاتٍ، وَمَاذَا      يُونِقُ الْبَيْضَ مِنْ سَوَادٍ جَلِيبٍ؟  
يَا حَلِيفَ الْخَضَابِ لَا تَخْدَعْ النَّفْسَ      مَنْ فَمَا أَنْتَ لِلصَّبَا بِنَسِيبٍ<sup>(٢)</sup>

وشاعرنا يدرك ذلك جيداً، وقد أشار في غير موقع إلى أن هذا الخضاب ما هو إلا

مغالطة للغواة، وتمويه وتزوير للواقع، وإذا كان ذلك لاستجلاب النساء، وللحظوة بهن، فهو غير

مجدٍ لإدراكهن ذلك من النظرة العجلى:

[الطويل]

وَحِظْ أَخِي الشَّيْبَ الْمَسْوَدَ شَيْبَةً      مَقَالَةً أَهْلِ الرُّشْدِ: غَاوٍ مُغَالِطٍ  
مَمْوَةٌ زَوْرٍ مُبْتَلًى صَيْدَ مُحْسَرٍ      جَنْبٌ هَوًى، لِلْجَهْلِ بِالْغَيِّ خَالِطٌ

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٤ ، ص ١٣٨٧

(٢) نفسه ، ج ١ ، ص ١٣٩



يُخَادِعُ بِالْإِفْكِ النِّسَاءَ عَنِ الصَّبَا      وَهَلْ بَيْنَ لَوْنِ الْإِفْسَاكِ

إِذَا أَنَا لَأَقِيتُ الْحَسَانَ مَوَانِحِي      قَلَى فِي رِضَا ضَاقَتْ عَلَيَّ الْبَسَائِطُ<sup>(١)</sup>.

ويشير في موقع آخر إلى سوء الخضاب مع ظهور تجاعيد الوجه، فكما أن النضارة علامة الشباب، وزوالها علامة الكبر، فإن سواد الرأس كذلك علامة الشباب، وبياضه علامة الكبر، ولا يغني الخضاب عن ذلك:

[الطويل]

إِذَا دَامَ لِلْمَرْءِ السَّوَادُ وَلَمْ تَدُمْ      غَضَارَتُهُ ظَنَّ السَّوَادَ خَضَابًا

فَكَيْفَ يَظُنُّ الشَّيْخُ أَنَّ خَضَابَهُ      يَظُنُّ سَوَادًا أَوْ يُخَالُ شَبَابًا<sup>(٢)</sup>

وفي المعنى ذاته يأتي بصورة طريفة يستمدها من طائرين تتناقضت النظرة إليهما عند العرب، هما الحمامة والغراب، ففي حين نظر العربي إلى الحمامة على أنها طائر وديع جميل يرمز للمحبة والسلام والطمأنينة، نظر مقابل ذلك إلى الغراب على أنه رمز للشؤم ونذير للموت والفواجع، وإذ ترسم ابن الرومي لون كل من الطائرين ليربط بين الشيب والحمامة، والشباب بما فيه من سواد شعر بالغراب، فهو لا يريد من ذلك الربط المعنوي، وإنما قصد إلى اللون قصداً:

[الكامل]

يَا أَيُّهَا الرَّجُلُ الْمَسْوُودُ شَيْبَةً      كَيْمَا يُعَدُّ بِهِ مِنَ الشُّبَّانِ

أَقْصِرْ فَلَوْ سَوَّذْتَ كُلَّ حَمَامَةٍ      بِيَضَاءٍ مَا عُدَّتْ مِنَ الْغُرَبَانِ<sup>(٣)</sup>

وأرى أن الصورة هنا تستدعي الوقوف على النظرة العربية للونين الأبيض والأسود، فبينما يرون في الأبيض كل معاني الفرح، يرون في الأسود لوناً للترح والحداد، وهو أمر لا

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٤، ص ١٤٣٤

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٤٣

(٣) نفسه، ج ٦، ص ٢٤٧٣

نجد له ما ينقُضه إلا في نظرهم إلى بياض شعر الرأس الذي يعد نذير حداد، في حين يكون سواده بشير حياة وحيوية ونشاط...

ومن هنا أدرك ابن الرومي أن الخضاب ضرب من ضروب الضلال، لأنه لا يدل الواقع، وإنما يخفيه إلى أجل دون أن يزيل أعراضه المصاحبة... مما يجعل التمني هو السبيل الوحيد لدى الشيخ للوصول إلى نشوة الشباب:

[الوافر]

خضبتُ الشيبَ حينَ بدا لتُدعى      فَتَى حَدَثًا ضَلَالًا ما ارتجيتُ  
فَدَغَ عَنْكَ الخُضَابَ ولا تردّه      فأجدى منه قولك: لو وُلّيتُ<sup>(١)</sup>

وحديث ابن الرومي عن الخُضَابِ كثير، ولعل السبب في ذلك هو ذلك الشعور المريب بالشيخوخة المبكرة، وذلك الهجوم العجيب للشيب على رأسه مبكراً، فما يكاد يرى الشيبة في شعره إلا ويطل من خلالها على بوابة الموت... ولكن ذلك كله لا يستدعي الخضاب الذي يرى فيه ثوب حداد يلبسه الخاضب حداداً على ترحل شبابه، وبرأيه هذا هو السبب الرئيس للخضاب الذي يصفه بالتدليس وتزوير الواقع، وليس هذا فحسب، فالمشيب لا يخفى وإن قام الشايب بالخضاب، لأن دواعي النهاية تقترب، وماء الوجه ينضب، في إشارة إلى ما يلحق الوجه من تغضن يعدّ من أهم مظاهر الشيخوخة، يتبدى ذلك في إحدى مقطوعاته يقول فيها:

[الطويل]

رأيتُ خُضَابَ المرءِ عندَ مشيبيه      حداداً على شرخِ الشبيبةِ يُلبسُ  
وإلا فما يُغري امرءاً بخُضابه      أيطمعُ أن يخفى شباباً مُدلسُ  
وكيفَ بأن يخفى المشيبُ لخاضبٍ      وكل ثلاثٍ صبحه يتنفسُ

(١) السابق، ج ١، ص ٣٨٥

وَهَبَهُ يُوَارِي شَيْئَهُ، أَيْنَ مَاؤُهُ وَأَيْسَنَ أَدِيمَ لِلشَّبَابِ أَمْسُ؟<sup>(١)</sup>

إن من هذه حالة مع الخضاب، وتلك حالة مع النساء، حريٌّ به أن يندب الشباب ويكيه، لدرجة أنه يعد أشهر شاعر تحسر على الشباب في شعره، إذ تناول هذا الموضوع في معظم قصائده، ولا غرو في ذلك إذا علمنا مداومة الشيخوخة المبكرة له، وتوغل الشيب المبكر في شعره، مما وُضع نصب عينيه حتمية الفناء وسرعة الانقضاء.

### أ- (٣) بكاء الشباب:

لا عجب إذا قلنا: إن بكاء الشباب والتحسر عليه شغل حيزاً كبيراً من شعر ابن الرومي، واستوى عوده في مختلف الأغراض الشعرية التي نظم عليها، فضلاً عن وروده في مقطوعات وقصائد خاصة بهذا الغرض، وكأنني به يرسم ملامح لغرض شعري أصيل وجدناه عند غيره أيضاً من الشعراء وهو البكاء على الشباب.

ويعدّ غزو الشيب المبكر له وهو ما زال في ريعان شبابه فاجعة لا تقل حجماً عن الفواجع التي أصيب بها في حياته، فإذا كان في فقد أبنائه وزوجه وأخيه وأمه وغيرهم ما يستحقّ العزاء، فإن في فقدانه الشباب استحقاق للعزاء كذلك، ويستغرب كيف لا يعزى به، والمرء يشعر بحاجته إلى العزاء عند فقدان الأجزاء:

(٢) [الوافر]

فيا أسفاً، ويا جزعاً عليه	ويسا حزناً إلى يوم الحساب
أفجع بالشباب ولا أعزى؟	لقد غفل المعزّي عن مصابي
تفرّقنا على كُرهِ جميعاً	ولم يكن عن قلى طول اصطحاب <sup>(٢)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ١١٩٩

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٥٨

إن هذا الأسف والجزع والحزن المشفوع ببياء هي أقرب للندبة منها للنداء، لدليل على عظمة تلك العلاقة بين الشاعر والشباب، ذلك الصديق الصدوق، الذي لا يقلى ولا يهون، إن فقدان ذلك الصديق يعد فاجعة كبرى تستوجب العزاء، وتعد مصابا كبيرا، كان يجب أن لا يغفل عنه المعزون.

وإذا كان الشاعر هنا يتعجب من عدم النهوض إلى عزائه بالشباب، فهو في موقع آخر

يرى أن العزاء غير ذي جدوى أمام هول فاجعته: [مجزوء الكامل]

عاصى العزاء عن الشبا	ب فطاوع الدمع الغرير
كيف العزاء عن الشبا	ب وغصنه الغصن النضير
كيف العزاء عن الشبا	ب وعيشه العيش الغرير
بان الشباب وكان لي	نعيم المجاور والعشير
بان الشباب فلا يد	نحوى ولا عين تشير <sup>(١)</sup>

إن البيتين الأخيرين يختزلان الفاجعة، وعلى قدر المحبة في الحياة تكون الفاجعة بالموت، فقد بان الشباب، وولى من غير عودة، وكان من قبل حسن الجيرة والعشرة... بل إنه كان حياته التي يهتم لها الآخرون، فإذا انقضى ومات، فلا يد تشير نحو الشاعر، ولا عين تنظر إليه.

من هنا وجد ابن الرومي نفسه فاقدة متحسرة، ووجد عينه باكية مسترسلة، تذرف الدموع الغزار على الشباب السليب، فإن لحاه الآخرون طلب إليهم أن يكفوا، ففراق الشباب يستحق أن يذرف عليه الدم لا الدمع، ولا يجد للشباب عيباً إلا انقضاءه وترحله بسرعة فتزول بزواله النعم، تلك النعم التي نعيشها في شبابنا دون أن نعزو فيها الفضل للشباب الذي لولاه ما

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص ٨٩٨ - ٨٩٩.

وجدنا إليها سبيلاً، ولا نقدرها حسن قدرها إلا في المشيب بعد فقدانها، تماماً كما هو حال

الشمس التي لا نذكر فضلها إلا إذا غمرت الأرض بالظلام: [السريع]

لا تَلَحْ مَنْ يَبْكِي شَبِيبَتَهُ	إلا إذا لم يبكِها بِدَمٍ
عِزُّ الشَّبِيبَةِ غَوْلُ سَكْرَتِهَا	مقدار ما فيها من النعم
لسنا نراها حق رؤيتها	إلا زمان الشيب والهزم
كالشمس لا تبدو فضيلتها	حتى تغشى الأرض بالظلم <sup>(١)</sup>

وفي كثير من المواطن يربط ابن الرومي بين الشيب والشباب ونظرة الآخرين لكل

منهما، فالشيب منفرد، والشباب جذاب، فلا غرو إذا في هذه اللفظة التي تصدر من نفسه الشاعرة

على شبابه المنصرم: [الخفيف]

راح شَيْبِي عَلَيَّ مِثْلَ الثُّغَامِ	وغدا عاذلي ألد الخصاص
لهف نفسي على الشباب الذي أضاع	حتى خلفني وذخره قدّامي
لهف نفسي عليه أن صار حظّي	منه لهفاً يُعْضُني إبهامي
لهف نفسي على الظباء اللواتي	عاقني عن قنيصها إهرامي <sup>(٢)</sup>

ولعل الشطر الثاني من البيت الثالث في هذه الأبيات يختزل الحكاية كلها، فانقضاء

الشباب يخلف حسرةً وندماً كبيرين، وتبعات ذلك تنبئ مع تلقّي الآخرين، ولا سيما الحسان

لصاحب الشيب، ويبدو أن قوله "إهرامي" في نهاية الأبيات هو إشارة إلى ملابس الإحرام البيض

(١) السابق، ج ٦، ص ٢٣٤٣-٢٣٤٤

(٢) نفسه، ج ٦، ص ٢٣٦٨، والثغام: نبات أبيض.

التي يرتديها الحاج والمعتمر، فيتجرد بارتدائها من السعي للملذات، والمحرم لا يحق له التقيص، وكذا الشايب لا يحق له مطاردة الحسان.

ويبدو أن شجر الثغام كان مثلاً للشيب عند الشعراء، وخاصة بأزهاره البيضاء، فهذا أبو

تمام يقول في المعنى ذاته:

[الخفيف]

لَعِبَ الشَّيْبُ بِالمَفَارِقِ بَلْ جَدَّ	فَأَبْكَى تَمَاضِيراً وَلَعُوباً
يَا نَسِيبَ الثَّغَامِ ذَنْبُكَ أَبْقَى	حَسَنَاتِي عِنْدَ الحِسانِ ذُنُوباً
وَكُنْ عَيْنَ مَا رَأَيْتَ لَقَدْ أَنَا	كُنْ مُسْتَكْرَماً وَعَيْنَ مَعِي
أَوْ تَصَدَّعْنَ عَن قَلْبِي لَكَفَى بِالـ	شَيْبِ بَيْنِي وَبَيْنَهُنَّ حَسِيباً
لَوْ رَأَى اللّهُ أَنَّ الشَّيْبَ فَضْلاً	جَاوَرَتْهُ الأَبْرَارُ فِي الخُلْدِ شَيْباً <sup>(١)</sup>

أ- (٤) الشيب والتصابي:

على الرغم من ملابس الإحرام التي لبسها ابن الرومي، وعلى الرغم من كثرة تكراره لروادع النفس التي تأمره بالتخلي عن عادات الشباب، ومراتع الصبا والهوى، على الرغم من كل ذلك نجده أحياناً قد انفلت من عقال الشيب، وثاب إلى غيّه بعد الرشد، يقول: [الخفيف]

لَا حَ شَيْبِي فَرَحْتُ أَمْرُحُ فِيهِ	مَرَحَ الطَّرْفِ فِي العِذارِ المحلَّى
وَتَسَوَّلَى الشَّيْبَابُ فَازدَدْتُ رَكْضاً	فِي مِيَادِينِ بَاطِلِي إِذْ تَوَلَّى
إِنْ مَن سَاعَهُ الزَّمَانُ بِسُتَيْعٍ	لَأَحْصِقُ أَمْرِي بِأَنْ يَتَسَلَّى <sup>(٢)</sup>

وإذا كان كثيرون يرون أن على من حلّ برأسه المشيب أن يتحلّى بسلمات الوقار والرزانة، وأن يبتعد عن واقع الهوى وأحلام الصبا والطيش فإن "على النقيض من هذا كله نجد

(١) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه بشرح الخطيب للتبريزي، ج ١، ص ١٥٨-١٦١، تماضر ولعوب

: أسماء نساء، الثغام: نبات أبيض، تصدعن عن قلبي: تفرقن عن كره.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ١٨٩٣

أن من الشعراء من لا يرعوي أو يتعظ بعد حلول المشيب، وبذلك ينقض واحدة من الحجج التي يحتج بها من يدافعون عن المشيب ويحسنونه، ذلك لأن الشاعر يحنّ إلى أحبابه في حال الكبر كما كان يحنّ إليهم في حال الصغر، ويفتقد مغانبه ومراتع لهوه وصباه<sup>(١)</sup>.

ويبدو أن كثيرين يربطون بين المتعة واللذة والشباب، ويجردون الشيوخ من المشاعر والرغبات، بل ومن التمكن من تلبية المتع والملاذات؛ ولا سيما فيما يتعلق بالرغبات الجنسية، ومع أن هناك فرقا بين الرغبة والمقدرة على تحقيقها، إلا أن العلم الحديث يؤكد على مقدرة الكبير على تحقيق رغباته بمقدرة وكفاءة، وبالتالي فهو غير مجرد من الرغبة في النساء، وحتى أولئك الذين انطفأت عندهم المقدرة، ليس بالضرورة أن تنطفئ عندهم الرغبة، ويبدو أن ابن الرومي وعى ذلك فعبر عنه في قوله:

[الخفيف]

شَعْرٌ مَيّتٌ لَذِي وَطَرٍ حَيٍّ — كَنَارٍ حَرِيقٍ ذَاتُ اللَّهَبِ<sup>(٢)</sup>  
فوطره حي وشعره ميت، وأمام ذلك فهو يعيش حريقاً داخلياً يجعله يعيش الرغبة والموت في آن، ويقول في مطلع قصيدة أخرى:

[الوافر]

صَبَا مِنْ شَابٍ مَفْرُقُهُ تَصَابِي — وَإِنْ طَلَبَ الصَّبَا وَالْقَلْبُ صَابِي<sup>(٣)</sup>  
فهو يرى أن طلب الصبا بعد المشيب يعدّ من التصابي لا من الصبا نفسه، على الرغم من أن القلب ما زال يشعر بحيوية الصبا.

على أن ابن الرومي وإن جدّ في التصابي، لا يفتأ أن يرتد إلى واقعه لينكر لهوه بعد أن شاخ رأسه:

[الخفيف]

وَمِنَ النُّكْرِ لَهْوٌ شَيْخٍ وَلَوْ أَمَّ — كَنَهُ الطَّبِي عَنَوَةً مِنْ قِيَادَةٍ

(١) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي، ص ٧٥.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ١٣٨

(٣) نفسه، ج ١، ص ٢٥٥

كَيْفَ يَهْتَنَزُ لِلْمَلَاهِي نَبَاتٌ      أَصْبَحَ الشَّيْبُ مُؤَذْنًا بِحَصَادِهِ<sup>(١)</sup>

(٥-٥) سقيا الشباب:

عندما يضرب الدهر بسطوته رؤوس الشعراء فيبتدل سوادها بياضاً، ويدرك الشعراء موت مرحلة من أعمارهم، هي مرحلة الحياة المفعمة باللذة والحيوية والنشاط، ويستشعرون الألم والمضاضة تتسرب في أعماق شيخوختهم، عند ذلك تلهج أسنتهم بطلب السقيا لذلك الميت.

وابن الرومي أحد أولئك الشعراء، وأكثرهم سقيا لشبابه الذي تولى ولأيامه التي انطفأت، فأطفأت معها عهده بالمتعة:

[الطويل]

سقى الله ريعان الشباب وإن غدا	يُخْسَوْنَ فسي إخوانه ويغدر
تذكرته والشيب قد حال دونه	فظلت بنات العين مني تحذر
ليالي أفنان الزمان رطيبة	تميد على أفيائها وتهصر
بها ثمر العيش الغرير فيائع	وأخر (في) أكمامه منتظر <sup>(٢)</sup>

فهو هنا يطلب السقيا لريعان الشباب، مع أن الأخير خانه وغدر به، وهو يتذكره بعد أن حال الشيب دونه، مما يستدعي انهمال دموع العين بالسقيا.

وهو إذ يطلب السقيا لأيام الشباب يدرك أنها أيام الحياة الممتعة التي كان يقضي فيها

أوطاره كما يريد: [الكامل]

سقيا لأيام خلّت إذ لم أقل	سقيا لأيام خلّت وعصور
أيام يرعاني الشباب ممتعاً	في روضة من لهوه وغدير

(١) السابق، ج ٢، ص ٧٠٧.

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١٠٤٣ - ١٠٤٤.



مستقبلاً أوطاره لم أنصرف      عن وجه مأمولٍ إلى محذور<sup>(١)</sup>

وها هو يبكي حتى لا يدع لعينه مدمعاً، يبكي ذلك الشباب الضائع، ويدعو بالسقيا لتلك

المرحلة من حياته التي قضى فيها أوطاره ومآربه يقول: [الطويل]

بكيتَ فلم تترك لعينك مدمعاً      زماناً طوى شرخ الشباب فودعاً

سقى الله أوطاراً لنا ومآرباً      تقطّع من أقرانها ما تقطعاً

لياليّ تسيّني الليالي حسابها      بلهنيّة أقضي بها الحول أجمعاً<sup>(٢)</sup>

وقال في قصيدة أخرى نادباً الشباب، مستسقياً لأيامه التي أمسى يفتقرها بعد المشيب،

تلك الأيام التي جار عليها المشيب، ونوى أغصانها الزمان، فيدعو لها بالسقيا بعد موتها فما زال

يستشعر متعها: [المنسرح]

سقياً لأيام لم أقل أسفاً      سقياً ولم أبك عهد مُذكرٍ

سقياً ورعيّاً لعيشة أنفٍ      أصبحت من عهدها بمفتقر

أمتعني دهرها بغيظته      على الذي كان فيه من قصر

إن يطو لذاتها المشيبُ فقد      فضضتُ منها خواتم العُذر

أو يذو أغصانها الزمان فقد      جنيّتُ منها مطايب الثمر

أجزعني حداثُ المشيب وإن      كنت جليداً مستحصد المِرر

حُقّ لذي الشيب أن يعقره      لا بسل كفاه بالشيب من عقر

(١) السابق، ج ٣، ص ١١٣٨.

(٢) نفسه، ج ٤، ص ١٤٧٣.

ما المشيب شيئاً فإن سألت به فالشيب شَوْبُ الحياة بالكدر<sup>(١)</sup>

والمأمل لهذه الأبيات يجد الشيب والمشيب والزمان متحدة تفعل أفعالها بالشاعر، فالمشيب يطوي للذات، والزمان يذوي الأغصان، والمشيب يجزع الشاعر بحوادث مهولة لا يقوى عليها جلده، والشيب يعفر صاحبه، بل هو العفر نفسه، وهو يشوب الحياة بسالهم والغم ويكدرها...

وإذا كان في الأبيات السابقة يُن تحت وطأة المشيب فهو في البيتين الآتين يبكي شبابه

بكاءً مرّاً، ويطلب لقبر شبابه الميت السقيا: [الوافر]

سقى عهدَ الشبية كل غيثٍ أغرَّ مُجلجلٍ داتِي الرِّبابِ

ليالي لم أقل سقياً لعهدٍ ولم أرغب إلى سقيا سحاب<sup>(٢)</sup>

وهو إذ يفيض بالسقيا للشباب فلأن شبابه بشاشة، وأيامه بيض تروق الحسان وتجذبهن، وتتركنهن يتفیان أغصانه.. أما المشيب فلا صديق له منهن، لذا كان تصديره بيت المشيب باسم

الفعل "هيهات" للدلالة على بعد المنال وعسر الوصول بعد تغير الحال: [الكامل]

سقياً لأزمان مضت أيامها بيضاً كأن غروبهن شروق

إذ للشبية صبوة تُصبي بها وبشاشة يصبي بها وتروق

يهتز فيك لأريحيات السسبها غصن تفيأه الظباء وريق

هيهات أيتها الكواعب كالدمى مالي بكن مع المشيب صديق

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص١٠٣٣-١٠٣٤. العيشة الأنف: الكريمة، خواتم العذر: جرار الخمرة المعنقة، يعفره: يمرغه بالتراب، الشوب: الخلط، الكدر: الهم والغم. والبيتان الثاني والثالث تكررا في قصيدته في رثاء المغنية بستان في قصيدته التي مطلعها:

يا هل من الحادثات من وزر  
للخائف المستجير أم عصر/ج٣، ص١٠٣٣  
(٢) نفسه، ج١، ص٢٥٦.

منّي عليكن السلام تحية إن الشباب هراقه مُهريق<sup>(١)</sup>

كان هذا بعضاً من مقام سقيا الشباب في ديوان ابن الرومي وهو غيظ من فيض، وغالباً ما يتجلى في مطالع قصائده، وبعضها يتخذ مقدمة القصيدة كلها التي قد تطول لتصل إلى سبعين بيتاً، وهي مقدمات ترتقي برأينا إلى مقام مقدمات النسب والوقوف على الأطلال، وإذا أنعمنا النظر فيها "وجدنا ارتباط أجزاءها ارتباطاً يدعو إلى القول بوحدة أفكارها ومعانيها، وهي وحدة تجعل أبياتها تتوالد وتتطور تطوراً عنصرياً؛ فهو خلال بكائه لشبابه يؤلب المعاني ويجمعها حول موضوعه ولا يتجاوز عنه، إذ يستهل موضوعه بالتلف والحسرة على شبابه ثم يتناول المتع واللذات التي فقدها بفقد شبابه، وهي متع تشكل المرأة محورها، ولا يلبث أن يتحدث عن سخرية الحسان به ويخضابه، وعن الأسى الذي تذكره في نفسه، إذ يصدن عنه ويذهن فيه؛ فيلوذ بممدوحه حيناً، وبالحكمة أو الطبيعة حيناً آخر؛ ليخفف من عنائه"<sup>(٢)</sup>.

#### ب) الرهبة والخوف:

رأينا في الفصل الأول من هذه الأطروحة المصائب التي أوقعها الدهر في أسرة ابن الرومي، وقد استبد بها الموت واحداً تلو الآخر، ليبقى بعد ذلك فرداً تتناوشه الهواجس والمخاوف والهموم، يطلّ عليه الموت من جدران حجرته محملاً بمرارات التذكر والفقد، مأسوراً بمشاعر الموت التي تسكنه، وتقرب المسافة بينه وبين جدته؛ فلا الأيام قادرة على أن تسليه، ولا حزنه مما ينضب، ولا يجد لنفسه مسلياً ومعزياً إلا اقتراب لقائه بأخيه الميت، وذلك باستشعاره إحساس الموت الذي يتنامى بداخله:

[الطويل]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٤، ص ١٦٨٤، الوريق: الغصن ذو الورق، هراقه: أراقه، الكواعب: الفتيات اللواتي استدارت أنداؤهن.

(٢) أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي دراسة تحليلية لشعره، ص ٢٧٢-٢٧٣.

وَتُسَلِّنِي الْأَيَّامُ لَا أَنْ لَوْعَتِي      وَلَا حَزَنِي كَالشَّيْءِ يُنْسَى فَيَغْرُبُ

وَلَكِنْ كَفَانِي مُسَلِّيًّا وَمُعْزِيًّا      بِأَنْ الْمَدَى بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَقْرُبُ<sup>(١)</sup>

إن استشعاره الموت، يذكره الدهر بحوادثه التي يشيخ لها الصغار، ويجزع من هولها

الكبار، فالدهر يعضه في كل حين: [الطويل]

وَمَا عَجَبٌ أَنْ كَانَ ذَاكَ فَإِنَّهُ      إِذَا الْمَرْءُ أَشْوَتُهُ الْحَوَادِثُ شَيْخًا

بَلَى عَجَبٌ أَنِّي جَزَعْتُ وَلَمْ أَكُنْ      جَزُوعًا إِذَا مَا عَضَّتْهُ الدَّهْرُ أَخْخَا<sup>(٢)</sup>

وعندما تعظم المصائب، ويستدعي المصاب دموعه، فتعجزه، تترك حرقه ومرارة يلتهب بها

كبده، وتفت عضده، فيستشعر المصاب الجلل الذي لا تشفيه الدموع: [مخلع البسيط]

عَيْنِي شُحًّا وَلَا تَسُحًّا      جِلُّ مُصَابِي عَنِ الْبُكَاءِ<sup>(٣)</sup>

إن اضطرام النيران بداخله، شكل لديه حالة من الرهبة والخوف من المجهول القادم،

فالمصائب لا تتي تطل عليه برؤوسها المرعبة من كل حذب وصوب، فاضطربت انفعالاته،

وغدت هواجسه مرآة المظاهر الحسية التي يراها ويعيشها، ولا سيما بعد أن أودى شبابه،

وانصرف عنه الرجال، وأعرضت عنه النساء، وساءت حاله الصحية، فلم يعد له من الماضي

إلا التذكر: [الطويل]

أَيَّامَ لَهْوِي هَلْ مَوَاضِيكَ عُوِّدُ      وَهَلْ لَشَبَابٍ ضَلَّ بِالْأَمْسِ مُنْشَدُ

أَقُولُ وَقَدْ شَابَتْ شَبَوَاتِي وَقَوَّسَتْ      قَنَاتِي وَأَضْحَتْ كِدْنَتِي تَتَخَدَّدُ

وَلَدَّتْ أَحَادِيثِي الرِّجَالُ وَأَعْرَضَتْ      سَكِيمِي وَرِيًّا عَنِ حَدِيثِي وَمَهْدَدُ<sup>(٤)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ١٦٠.

(٢) نفسه، ج ٢، ص ٥٧٤.

(٣) نفسه، ج ١، ص ٧٩.

(٤) نفسه، ج ٢، ص ٥٨٦، والشوابة: جلدة الرأس، والكدنة: السمرة.

إنك تكاد ترى صورته، وتتخس مظهرها الذي ينزّ بالموت، غير أن "مكونات الصورة  
برغم حسيتها، واستمدادها من الواقع؛ فقد مستها يد الشاعر حتى أصبحت أدوات، والكلمات التي  
تعبر عنها صارت صوراً تعبيرية لفكر الشاعر ومشاعره"<sup>(١)</sup>.

لقد تغلق الخوف وتنامى في نفس الشاعر، ولعل ذلك التنامي كان أحد أبرز الأسباب في  
غلوه في التطير كما كنا قد رأينا، هذا الخوف وذلك التطير جعلاه يرهّب كل شيء:

[الطويل]

ومن نكبةٍ لاقيتها بعد نكبةٍ رهبتُ اعتسافاً الأرض ذات المناكب<sup>(٢)</sup>

ويصل به خوفه إلى درجة الخوف من الماء في الكوز فكيف بركوبه البحر؛ فيرسم لنا

[الطويل]

ذلك بصورة دقيقة:

فأيسرُ إشفافي من الماء أننسي أمرُ به في الكوز مرَّ المجانب

وأخشى الردى منه على كل فكيف بأمنيّه على نفس راكب<sup>(٣)</sup>

وهو إذ يخشى الردى من شرب الماء، والماء أساس الحياة وعمادها، فهو إذاً ميت في

ثياب حي، ميت يحس بالأحياء، ولا حي يحس به، من هنا فقد ضاقت عليه حياته حتى أصبحت

قبراً، وجردته من كل شيء في شبابه وشيخوخته، ولم تبق له سوى الحرقه والآهات والرهاب

[السريع]

الدفين الذي ينت حسرته في كل موقف وحال:

حُرمتُ في سِنِّي وفي مِيعَتِي قَرَايَ مِنْ دُنْيَا تَضَيِّقُهَا

(١) أبو الرضا، سعد، نحو منهج نفسي في نقد الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، للقاهرة، ١٩٨٤م،

ص ١٠.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٢١٤، والاعتساف: السير بغير هداية.

(٣) نفسه، ج ١، ص ٢١٦.

كَمْ آهْلَةٍ لَسِي قَدْ تَأَوَّهْتُهَا      فِيهَا وَمِنْ أَفٍّ تَأَفَّفْتُهَا

أَغْدُو وَلَا حَالَ تَسْتَمُّهَا      فِيهَا وَلَا حَالَ تَرَدَّفْتُهَا<sup>(١)</sup>

إن هذا الدهر الذي يضع من همة شاعرنا، ويرفع من شأن الآخرين هو ذاته الذي يقض

مضجعه، ويشعره بالنقص، فيقعد به العزم كلما حاول النهوض: [المتقارب]

أرى النفس يقعد بي عزْمُهَا      إِذَا مَا هَمَمْتُ بِإِتْيَانِكَا

لِمَا وَضَعَ الدَّهْرُ مِنْ هِمَّتِي      وَمَا رَفَعَ اللَّهُ مِنْ شَأْنِكَا<sup>(٢)</sup>

والدهر والحال هذه يوهي جسد الشاعر كما أوهى نفسه، فحتى بياض اللحية أصبح

يروع الآخرين، وهذه الروعة في الواقع إسقاط لما يراه في داخله، من ألم ممض، ورهبة من

الوافد الأبيض: [الطويل]

رَأَيْتُ جَلِيسِي لَا يَزَالُ يَرُوعُهُ      بِيَاضُ الْقَذَى فِي لِحْيَتِي فَيُمِيطُهُ

فَكَيْفَ بِهِ عَمَّا قَلِيلٍ إِذَا رَأَى      قَذَى الشَّيْبِ قَدْ عَفَى عَلَيْهَا سَقِيطُهُ

وَحِطَّتْ بِأَلْوَانِ التَّكَالِيفِ وَهَيْهَا      وَمَا الدَّهْرُ أَوْهَاهُ فَمَنْ ذَا يَخِيطُهُ

سَلَامٌ عَلَى لَيْلِ الشَّبَابِ تَحِيَّةً      إِذَا مَا صَبَاحُ الشَّيْبِ لَاحَ شَمِيطُهُ<sup>(٣)</sup>

وأرى أن هذه الرهبة، وذلك الخوف العميق الذي يسكن نفس الشاعر وليدان لذلك

الرهاب من المجهول المتمثل بالدهر، الذي لا يبقى ولا يذر، لدرجة أن ذلك ينعكس في كل

شعره، فحتى شعر الطبيعة والوصف لم يسلم من ذلك الإحساس "وكثيراً ما يجنح خيال ابن

الرومي إلى الإغراب واقتناص الصور المبتكرة، كأن يتخيل للشمس أمواجاً، ويتخيل أفنان

(١) السابق، ج٦، ص٢٣٧٧.

(٢) نفسه، ج٥، ص١٨٢٢.

(٣) نفسه، ج٤، ص١٤٣٨.

الشجر حين تهزها الرياح فرساناً بهماً يشهرون سيوفهم عليه، وهي صورة نابضة بدلالات نفسية تشف عن الخوف والقلق وعدم الأمان<sup>(١)</sup>. والإنسان الموتور، يتوجس من كل صورة يراها، ويتحسس الهجوم المباغت من كل شيء، ذلك أن رهابه يسكن داخله، يقول:

[الطويل]

أظُلُّ إذا هزته ريحٌ ولألتُ      له الشمسُ أمواجاً طِوالَ الغواربِ  
كأنِّي أرى فيهنَّ فرسانَ بُهمةٍ      يُلحون نحوي بالسيوف القواضبِ<sup>(٢)</sup>  
وأمثلة ذلك كثيرة في شعره، وكلها تتبدى فيها فاعلية الدهر، فهو إذ يصف طيلساناً قديماً يرى أنه صارع الدهر حتى تفسخت أركانه، وأصبحت خروقه تصرخ من شدة الهول، وانبرت فيه الصدوع طولاً وعرضاً كما هو الحال في رقعة الشطرنج، ولا يكتفي بذلك، فهذا الدهر المبلي لا يدع شيئاً على حاله، فقد أفنى نساج هذا الطيلسان، كما أفنى بنيتهم، وأسبغ الشيب على أحفادهم، ثم يوغل بعد ذلك في تعميق مأساة ذلك الطيلسان، فهو نسر دهر إشارة إلى قدمه العميق، ولا يكفي ذلك فيوظف أسطورة نسور لقمان وهي أسطورة تقول: إن لقمان عاش عمر سبعة نسور، والنسور معروفة بطول أعمارها... ويشهد بعد ذلك كواكب السماء وهي التي تراقب الأرض من علٍ منذ أزل، فيشهد النسران على عمق بلاء هذا الطيلسان، يقول:

[الخفيف]

يا ابنَ حرب كسوتني طيلساناً      يُسزِع الرِّقُوفُ فيه وهو سِبَاخُ  
عُد مكيّاً قد ناطح الدهرَ حتى      كلُّ أركانه بهنَّ أنفِساخُ  
مات نَسَاجُهُ ومات بئوهم      وبدا الشيب في بئيتهم وشاخوا

(١) عيسى، فوزي، في الشعر للعباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٨، ص ٣٦٦.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٢١٦.

طَبَّاسَانِ إِذَا تَدَاعَتْ خُسْرُوقُ      بَيْنَ أَثْنَائِهِ لَهَنَ صُرَاخُ  
سَرْنِي صَوْتُهُ وَقَلَّتْ لَصْحَبِي      لَمْ يُصَوِّتْ إِلَّا وَفِيهِ طَبَاخُ  
تَسْتَمِرُّ الصَّدُوعُ طَوَّلاً وَعَرْضاً      فِيهِ حَتَّى كَأَنَّهُنَّ رِخَاخُ  
نَسْرٍ دَهْرٍ نَسُورُ لَقَمَانٍ وَالنَّسْرُ      رَانَ إِنْ قَسَّتْهَا إِلَيْهِ فِرَاخُ<sup>(١)</sup>

ومثل هذه النماذج كثير في شعره، فهو مسكون بالرهبة والخوف، وهو مأزوم دائماً بحراك داخلي يجعل من فؤاده محطة قلقه تعبت بها هدايا الدهر، لذا فهو يعمد أحياناً إلى المواجهة، وهي في الأغلب غير متكافئة مما يجعله أحياناً يزوج بالممدوحين في إطار مواجهة الدهر.

### ج) التحدي والمواجهة:

واجه ابن الرومي الحياة، مواجهة المدرك المتبصر، وعمد ذلك بنظرة عقلية مفعمة بروح الفلسفة والمنطق، مما دفعه لتحدي الواقع، وإعمال الجرأة في الأفكار المطروحة، وهي جرأة كثيراً ما ولدت لديه الحيرة والتردد والخوف في التصدي للحياة بكل تعقيداتها ومشكلاتها<sup>(٢)</sup>، ويبدو أن ذلك التصدي كان يتكسر تحت سطوة الدهر وجبروته، ففي كل يوم يفجعه بفاجعة، إن لم تكن في بدنه وصحته، ففي بنيه وأهله، وإن لم تكن في هذا وذاك ففي داره وزرعه.

كل هذا كان يدفع بابن الرومي دفعاً إلى المواجهة، وحري بمن يصيبه الضيم أن يدافع

[الطويل]

عن نفسه:

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٥٧٣.

(٢) الحر، عبد المجيد، ابن الرومي عصره حياته نفسيته فنه من خلال شعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م، ص ١٩٨.



على أن هذا الدهر قد ضام جانبي      ولستُ حقيقاً أن أقرّ لضمائم<sup>(١)</sup>

وهو يؤكد هذا المعنى في موقع آخر من القصيدة ذاتها: [الطويل]

ولستُ إذا ما الدهرُ أصبحَ جائماً      عليّ بِمُلْقٍ تَحْتَهُ بَرَكٌ جَائِمٌ  
ومهما أخمِ عنه فلستُ عن التي      تَبْلُغُنِي آمالُ نفسي بِخائِم<sup>(٢)</sup>

فهو هو لا يجبن، ولا يستسلم، بل يواجه وينهض بكل طاقته لمجابهة خصمه.

وهو - وإن ابتلي بصحته، وقاتله دهره بجنود يتلمس سطوتها ولا يراها، يقبل التحدي

مستعيناً بجنود ممدوحه لمواجهة أسباب الردى: [الطويل]

خَصَنْتُ وَأَثْنَى بِالْعَمُومِ وَلَمْ أَكُنْ      كصاحبِ نومٍ هباً بعدَ هجوده  
ولكنني بَدَأْتُ أَبْلِجَ لِسْمِ أَرْلُ      أَقَاتِلُ أسبابَ الردى بجنوده<sup>(٣)</sup>

وهو إذ يحاول إصلاح الدهر، لا يجد إلى صلاحه سبيلاً، ويعيبه ذلك، فيواجه دهره

بغيره، بأولئك الممدوحين الذين ينبرون لما ابتدأ به:

[الكامل]

بأبي يَنْدُ لَكُمْ صَنَاعَ أَصْلَحَتْ      دَهْرِي، وقد أعيَا يدي إصلاحه<sup>(٤)</sup>

وإذ يدرك ابن الرومي حقيقة هذه المواجهة المحكومة بحتمية الاستسلام ينأى بنفسه عن

ذلك، ويبحث عن يمتلك القوة ليضعه في واجهة الصراع، فيتحدى بقوة غيره، ويواجه بجلد

ممدوحيه: [الخفيف]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٢٩٧.

(٢) نفسه، ج ٦، ص ٢٢٩٨، أخم: أجبن.

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٦٨٠.

(٤) نفسه، ج ٢، ص ٥٣٠.

وَرَمَيْتَ الَّذِينَ تَرْمِي فَكَانَتْ      لَكَ أَجَالُهُمْ قِسِيًّا وَنَبْلًا

لَسْتُ أَخْشَى صُرُوفَ دَهْرِي إِذَا مَا      عَقَدَ اللَّهُ لِي بِحَبْلِكَ حَبْلًا<sup>(١)</sup>

وإذا ما أسلمه الخونة للدهر نكاية به، واسترضاء للآخر، فإنه يستتجد بممدوحه لتحريره

مِنْ هَذَا الْمَحَارِبِ الْمَدْجَجِ، فِيلْبِي الْمَمْدُوحِ النَّدَاءَ وَيَهْزِمُ الدَّهْرُ وَهُوَ يَرْتَدِي بَزْتَهُ:

[المنسرح]

مِنْ بَعْدِ مَا خَاشَ بِي وَأَسْلَمْتِي      طَوْعاً إِلَى الدَّهْرِ ضَامِنُو دَرْكِهِ

هَتَفْتُ لِلدَّهْرِ بِاسْمِ قَاسِمِهِ      فَانْهَزَمَ الدَّهْرُ وَهُوَ فِي شَكْكَهِ<sup>(٢)</sup>

كانت هذه بعض نماذج المواجهة، وهي كما أسلفنا- مواجهة محكومة بالخسران... فلا

مناص من الاستسلام للشاعر.

(د) الاستسلام:

إن الصورة الموصوفة للدهر في شعر ابن الرومي، تتصل بعوي عميق بالإحساس بالزمن وانتقاصه من عمر الإنسان، مما يفاقم الشعور بالزوال والفناء والتحول من ناحية، وتتصل بأحاسيس مختلطة تجعل من الدهر طاقة غير مفهومة، تقوم بأدوار تدميرية لا تبقى ولا تنز من ناحية أخرى.

أمام ذلك، عمد ابن الرومي إلى تشخيص الدهر في غير موقع، يلبسه أحياناً بزة المحارب الشرس، وأحياناً قائد الجند الأشاوس، وأخرى يجعل منه وحشاً ضارياً مفترساً، وهو في كل استدعى من الشاعر ثلاثة مواقف؛ الأول يتمثل بالمواجهة والتحدي، وهي مواجهة غير متكافئة، فكلفت ابن الرومي الكثير في أهله وولده وبدنه، والثاني باستدعاء الآخر للقيام مقام

(١) السابق، ج ٥، ص ١٩٤٥

(٢) نفسه، ج ٥، ص ١٨٢٣

الشاعر بالمواجهة، بيد أن هذا الآخر لم يدم لابن الرومي، ولم يستطع أن يكفيه شر دهره، مما استدعى الموقف الأخير وهو إعلان الاستسلام وتقبل المصير، وقد غلب هذا على الشاعر.

وتتجلى مظاهر الاستسلام في إسباغ الغلبة على الدهر، وتجريد الشاعر من المقاومة،  
فها هو الشاعر شديد العطش، وكلما حاول أن يتقدم إلى شربه ليشفي الصدى بالماء الزلال، يجد  
دهره بالمرصاد، فيمنعه من الاقتراب، وهو دهر كنود لا رحمة عنده: [الرمل]

أنا صَادِدٌ ذَانِسِي عَنْ مَشْرَبٍ      سَائِغٍ يَشْفِي الصَّدَى دَهْرَ كَنُودٍ<sup>(١)</sup>

إن هذا الدهر الذي يحارب ابن الرومي في شربه ظالم متغطرس مستبد، فهو يقدم

الأوغاد، ويخفض الأحرار، ويضطهد الأخيار، يقول: [الرمل]

ولقد قلتُ لدهري إذ غدا      وهو للأخيار ظلامٌ ضَهُودُ  
يسلم الوغدُ عليه وله      إن رأى خُراً هريراً وشُدُودُ  
يا زماناً عكست أحواله      فسروج الخيل تلوها اللُبودُ<sup>(٢)</sup>

وله في هذا المعنى أبيات كثيرة.

وهذا الدهر الذي بزّ الشاعر، وغلبه، ونكّل به ترك آثاراً جساماً في جسده، فمن جهة

جعلته الشيب هزأً، وأوبقته العيوب، وترك الدهر ندوباً في جلده، لا يقدر على إنكارها:

[البسيط]

فالآن أهزأ بي شيبتي وأوبقتني      عيبي وإن كنت لم أوبق ولم أعب  
بالجلد انداب دهرٍ لست أنكرها      وما بعرضي لعمر الله من ندب<sup>(٣)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٧٥٥

(٢) نفسه، ج ٢، ص ٧٥٤

(٣) نفسه، ج ١، ص ١٩٠

ولعل شكوى الدهر من أهم مظاهر الاستسلام واليأس من المقدرة على التغيير، فلا يني

الشاعر يبحث عن منقذ يكفيه جبروت دهره، ويفك أسره من قيود وشدائد الدهر:

[البسيط]

أشكو إليك خطوباً قد بعيت بها      لم تترك سبداً عندي ولا لبدا  
وأنت أذكرتنيها حين أذهلني      دهرٌ أكابدُ منه صاحباً نكدا  
وقد وعدت بفكسي من شدائده      وعداً فأنجز حرُّ القوم ما وعداً<sup>(١)</sup>  
بيد أن هذا الدهر ضارٍ يفترس أبناءه، ولا يرحم أحداً، والشاعر ليس إلا أحد ضحاياه:

[البسيط]

يا كائناً بين أوعاثٍ وأوعارٍ      من صرف دهرٍ على أبنائه ضاري<sup>(٢)</sup>  
إن صروف الدهر التي تحمل المرء في الشقاء، فتفرق، وتبدل، وتفترس، تمتلك أنياباً

[الطويل]

قاسية من الحديد الحاد دلالة على شدة الفتك:

وما كان لو حكمت جنة بذله      ولو حوذرت أنياب دهرٍ حدائد<sup>(٣)</sup>  
وهذا الدهر أحمق يتلاعب بالشاعر، ويسوق له المكائد، ويعبث به، فلا يجد ملاذاً إلا

[الطويل]

الشكوى إلى الله، فهو لم يجد له نصيراً من ممدوحيه يدفع عنه البلاء:

ولم أسقها بل ساقها لمكيدتي      تحامق دهرٍ جدَّ بي كالملاعب  
إلى الله أشكو سخف دهرٍ فإنه      يعابثني مذ كنت غير مطائب<sup>(٤)</sup>

(١) السابق، ج ٢، ص ٦٤٧

(٢) نفسه، ج ٢، ص ١٠٢١

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٧٩٩

(٤) نفسه، ج ١، ص ٢١٤

وابن الرومي في نظرته إلى الدهر "يرسم معاناة الإنسان الحضاري في القرن الثالث

الهجري حيث يسحقه مجتمعه المترف ويحرقه زمنه الذي يتجه نحو الفناء بسرعة"<sup>(١)</sup>.

إن هذا الإنسان الذي يسحقه قدره، يرنو إلى الاعتناق من أظفار دهره وأنبابه، فيهرب

لعله ينجو بنفسه، بيد أن الدهر المقاتل الشرس، يركب فرسه ويطارده، وهي مطاردة تنتزى منها

رائحة الهزيمة، ومحاولة التحرر، انظر إليه يصف محاولة رجل لتغيير أفاعيل الدهر في رأسه:

[السريع]

يا أيها الهارب من دهره	أدركك الدهر على خيله
يسوق من نفرتيه طرة	إلى مدى يقصر عن نيله
فوجهه يأخذ من رأسه	أخذ نهار الصيف من ليله
مثل الذي يرقع من جيبه	وهيأ بما يأخذ من ذيله <sup>(٢)</sup>

على الرغم من الطرافة في رسم هذه اللوحة، إلا أنها تقدم صورة مثلى للدهر الذي يراه

ابن الرومي، هذا الدهر الذي مهما حاول الإنسان الهرب منه، إلا أنه يلحق به، فإن هرب منسه

راجلاً، تبعه راكباً على خيله، فسرعته عالية، وإدراكه فريسته حاصل لا محالة... هذا هو

محور المقطوعة، وإن كانت تنحو لغير هذا الغرض، وتبحث في غير هذا المقصد؟

فهي مقطوعة في السخر والهزاء، يسخر فيها الشاعر من المهجو وهو رجل أصلع ليس

له من شعر الرأس إلا ما ينمو في مؤخرة رأسه، فيحاول أن يغطي مقدمة رأسه، بذلك الشعر

ولكنه لا يستطيع، ولا يحقق مبتغاه ويبقى وجهه الأمرد يأخذ من رأسه إذ يتساوى صلع الرأس

مع بشرة الوجه، ثم ينتقل إلى صورة أخرى يقارب بها هذه الصورة وهي صورة الإنسان الذي

(١) جيده، عبد الحميد، قصيدة الهزاء عند دجيل الخزاعي وابن الرومي، ص ١٧١

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ١٩٣١

يحاول أن يرقع وهيا في جيبه، بأن يأخذ الرقعة من ذيل ثوبه، فإن أخفى هذا كشف ذلك... وكذا هو الإنسان..

والصلع أيضاً هو إحدى فاعليات الدهر في الرأس، ومهما حاول الإنسان التحايل عليه تبقى الغلبة للدهر، فالمرء لا يستطيع التمرد على واقعه، كما لا يستطيع أن يعيد سني حياته إلى الوراء، فإن فرّ من قدره، فإنما يفرّ منه إليه.

## الفصل الرابع

### الرؤية الزمنية للدهر في شعر ابن الرومي

أولاً: الزمن الكلي

ثانياً: الزمن الجزئي

ثالثاً: مظاهر الدهر السماوية

## أولاً: الزمن الكلي: "الماضي والحاضر والمستقبل"

كنا قد وقفنا في التمهيد على مفهوم الزمن وآراء بعض اللغويين والدارسين في تعريفه، وفي علاقته بالدهر، وارتأينا أن نقف إلى جانب الذين يرون ضرورة الفصل بينها لا الوصل<sup>(١)</sup>، وإن كان هذا الفصل لا يؤدي إلى القطيعة، فما الزمن إلا مادة الدهر، ومراياه الفاعلة في مجريات الحياة.

وكنا تحدثنا كذلك عن أنواع من الزمن، أبرزها الزمن الفيزيائي الرياضي وهو المؤطر في الوقت وأجزائه كالماضي والحاضر والمستقبل، والمحكوم بنظام كوني يكون فيه الوقت قياساً بين نقطتين<sup>(٢)</sup>، وهناك الزمن البيولوجي، إذ يحمل كل منا ساعة بيولوجية في داخله<sup>(٣)</sup>، وهناك الزمن الذاتي أو النفسي<sup>(٤)</sup> وهو الذي يوطر نظرة الشعراء إلى الزمن، إذ تكون الحالة النفسية هي مادة الإحساس الزمني وساعة قياساته الخاصة.

من هنا فإن قضية الزمن أرقّت الشعراء، فكان الماضي حاضراً في ذكرياتهم، ولعل المقدمات الطللية تختزل ذلك الحضور، وتقولب الحاضر في الشكوى وعدم الرضا غالباً، في حين كان استشراف المستقبل مرهوناً بالنظرة إلى المجهول، والخوف من القادم، المتمثل بما يأتي به الدهر.

وابن الرومي أحد أكثر الشعراء حديثاً عن ماضيه وحاضره ومستقبله، سواء أكان ذلك بالمعنى الزمني الفيزيائي أم بالزمن النفسي الوجداني، وهو يدرك أن الحياة مرهونة بالزمن،

(١) الغيضاوي، علي: الإحساس بالزمن في الشعر العربي من الأصول حتى نهاية القرن الثاني الهجري، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ٢٠٠٠م، ص ٢٩.

(٢) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، أدب الكاتب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٦هـ، ص ٧٤.

(٣) صالح، عبد المحسن، الزمن البيولوجي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٨، عدد ٢، سنة ١٩٧٧، ص ٩.

(٤) ميرهوف، هانز، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٢م، ص ١٠.



وأن كل زرع صائر لحصاد، من هنا كان الترحم على الماضي، والدعاء باتقاء شرور المستقبل:

[الخفيف]

كُلُّ زَرْعٍ فَإِنَّهُ لِلْحَصَادِ      وَالْمَنَائِمِ رَوَائِحُ وَغَسَوَادِي  
رَحِمَ اللَّهُ مَنْ مَضَى، وَوَقَاكُمْ      نُوبَ الدَّهْرِ، يَا بَنِي حَمَادٍ<sup>(١)</sup>

وهو إذ يطلب التعزي عن الماضي، بما يمرّ به من أحداثٍ جسام، تنوء بفقد الأحبة، فهو يدرك أن يد الدهر تطول كل شيء، وأن الزمان الذي يهب لا بد أن يسترد ودائعها:

[الطويل]

تَعَزَّ عَنْ الْمَاضِي وَإِنْ هَصُرَتْ بِهِ      يَدُ الدَّهْرِ غَصْنًا مِنْ غُصُونِكُمْ غُضًا  
وَكُنْ مَا جَدًّا لَمْ يُغْضَ عِنْدَ هَضِيمَةٍ      فَلَمَّا أَحَبَّ اللَّهُ إِغْضَاءَهُ أَغْضَى  
وَعَدُّ الَّذِي أَضْحَى الزَّمَانُ اسْتَرْدَّه      لَدَى اللَّهِ كَنْزًا لَا يُضَيِّعُ أَوْ قَرْضًا  
فَإِنَّ الَّذِي يُمَضِي الْأُمُورَ مَمْلُوكٌ      عَلَى جِلَّةِ الْأَمْلَاقِ إِمْضَاءُ مَا أَمْضَى<sup>(٢)</sup>

وعندما يتفكر بزمانه، يعتامه القلق الوجودي، فيتمثل له الماضي على ما فيه من أحداث جسام، اقضت مضجعه بتلك الفترة الذهبية، التي يستشعر انصرامها، فهي غرم استرده صاحبه، وترك الشاعر في عذاباته وحسراته، فهو إن نال ما يصبو إليه برهة، يحس أنه حاز غنماً كبيراً، لأن زمانه الآتي يخلق عليه الآمال، وحياته مرهونة بموته، وصحته مرهونة بسقمه... فإن طاب له العيش ينغص عليه ذلك الطيب وسواس قهري مما هو قادم في قابل الأيام، فاللحظة لن تبقى، والسعادة تذهب كالحلم ليرسو الشقاء في أعماق نفسه.

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٦٦١

(٢) نفسه، ج ٤، ص ١٣٧٩

ويقرّ في النهاية بأن الحاضر الذي يخشى المستقبل يجعل صاحبه في بؤس دائم، لأن

القلق والخوف من الآتي ينغص الحياة الحاضرة وإن كانت متعمّة، يقول: [الطويل]

إذا نلت مأمولاً على رأس برهة	حسبتك قد أحرزت غنماً من الغنم
ولم تذكر الغرم الذي قد غرمته	من الغمر الماضي ويا لك من غرم
رأيت حياة المرء رهناً بموته	وصحّة رهناً كذلك بالسقم
إذا طاب لي عيشي تنغصت طيبه	بصدق يقيني أن سيذهب كالحلم
ومن كان في عيش يراعي زواله	فذلك في بؤس وإن كان في نعم <sup>(١)</sup>

وابن الرومي يدرك أن الزمان مرهون بنظرة البشر، فالإنسان يتخذ من ذم الزمان

شعاراً، وهو وإن ساء الزمان الماضي، فإنه يكثر من حمده، كما يكثر من ذم الزمان الآتي:

[الطويل]

شعار الفتى ذم الزمان الذي أتى	ومن شأنه حمد الزمان الذي مضى
ولم لا وفي الآتي أخو العيش يجتوى	وفي الزمن الماضي أخو العيش يرتضى
شباب وشيب ما استدار على الفتى	شبابههما إلا أمر وأنقضا <sup>(٢)</sup>

وهو إذ يعلل في البيت الثاني السبب في كل من المدح والذم، يعرج في البيت الثالث

على فاعلية الزمن، فالماضي محمود لشبابه، والحاضر ممقوت لشيبه.

والزمان إذ يتربص مستقبه بحاضر الشاعر، يجد الأخير ضرورة الاستعداد للمواجهة

القادمة، فالمستقبل قادم بالحرب، والزمان مقاتل عداء وثوب ينقض على الأحرار، ويستغل أي

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ٢١٢٩

(٢) نفسه، ج ٤، ص ١٣٨٣

نقب للولوج إلى حصن الشاعر، لذا فهو يعيذ ممدوحه أن يخفف من دروعه، أو أن يوسع في

جيوبها خشية انقضااض الزمن عليه من خلالها: [الوافر]

أعيذك أن تخفف من دروعي	فإني من زماني في حروب
وما تلك الدروع سوى هبات	تجسود علي من يدك الوهب
أصون بها المقاتل من زمان	على الأحرار عداً وثوب
فلا توسع له في جيب درعي	فقد توتى الدروع من الجيوب <sup>(١)</sup>

إن الماضي الذي يتمثله ابن الرومي يأخذ من الحاضر والمستقبل، فكل ماضٍ حاضر في وقته، وكل حاضر كان مستقبلاً قبل حضوره، بيد أن الإنسان كلما تقدم به السن، تقاصر

مستقبله، وارتد حاضره إلى الذكريات: [السريع]

وقد يعزيني شباباً مضى	ومدة للعيش أسلفتها
فكرت في خمسين عاماً خلت	كانت أمامي ثم خلقت <sup>(٢)</sup>

إن هذه الذكريات التي انقضت تردده إلى أوان الصبا، ولكنه لا يلبث أن يؤوب إلى

حاضره ليرى فيه أوان الاضطراب: [المنسرح]

بكل أحوى أحمر فسي حور	وكل أقتى أشم في دكف
مضى أوان الصبا وحين البطا	لات وهذا أوان مصطرف <sup>(٣)</sup>

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٢٢٥

(٢) نفسه، ج ١، ص ٣٦٠

(٣) نفسه، ج ٤، ص ١٥٦٥

ولعل في توثيق شاعرنا لسني حياته<sup>(١)</sup> دلالة خاصة على وقوفه عند الحاضر مستشرفاً

المستقبل ومتأملاً ما مضى، وهو في الأغلب نادب للماضي، متأوه للحاضر، ناع للمستقبل، إلا

أن ذلك قد يبدله الممدوح الذي تنتصف به أخريات الدهر من أوائله : [البسيط]

في مُدَّةِ عُدَّةِ العَشْرِينَ أُولُهَا	مَتَى شَفَّتْ بِكَ مَا لَاقَتْ مِنَ الْعَلَلِ
وغيرُ بَذَعٍ إِنْ اشْتَاقتْ إِلَى مَلِكٍ	فِي كُلِّ مَجْدٍ وَخَيْرِ سَائِرِ الْمُثَلِّ
بِهِ أُدِيلَتْ تَوَالِي الدَّهْرِ فَانْتَصَفَتْ	أَيَّامُهُ الْآنَ مِنْ أَيَّامِهِ الْأَوَّلِ
أَضَحَتْ بِهِ أَخْرِيَاتُ الدَّهْرِ لَابِسَةً	فَخَرَأَ يَقُومُ مَقَامَ الْحُسِيِّ وَالْحُلِّلِ <sup>(٢)</sup>

## ثانياً: الزمن الجزئي

لا تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على أجزاء الزمن في المعاجم، ولا إلى تحديدها

فيزيائياً، فذلك جهدٌ كفانيه آخرون<sup>(٣)</sup>، وهو توثيق قلما يتطابق ورؤية الشعراء، فلكل نفس شاعرة

رؤيتها الخاصة، كما أن الزمن الجزئي الواحد قد يختلف في دلالاته من بيت إلى آخر، ومن

قصيدة إلى أخرى عند الشاعر نفسه.

من هنا فإن تقسيمي لأجزاء الوقت كان بهدف الوقوف على منهج عند تناول هذه

الأجزاء في شعر ابن الرومي، ولم يكن يهدف إلى تحديد توافق بينه وبين الدلالة المعجمية

للكلمة، فارتأيت تقسيم الوقت من الأطول إلى الأصغر، متخذاً البعد النسبي في تقديره الزمني

(١) انظر الأبيات: ديوانه، ج١، ص١٧٤، و ص٢٢٥، ج٣، ص ١٨٣

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج٥، ص ٢٠١١

(٣) انظر تقسيم الوقت، الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص ٥٩ - ١٣١. وانظر،

حسام الدين، كريم زكي، الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، مكتبة  
الإتجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١.

انطلاقاً من نظرة الشاعر نفسه، وأهملت تلك الأجزاء الصغيرة التي لم يكن لابن الرومي وأقرانه من الشعراء غاية في تحديدها أو الوقوف عليها، وأظن أن كثيراً منها محدث لم يعهده أولئك الشعراء كالدقيقة والثانية.

وهي أجزاء - طالت أم قصرت - كانت حاضرة في شعر ابن الرومي، نترّيا عنده بالزمن الدهري، بيد أنها تتشكل لتكون جزءاً من نظرته العامة لفاعلية الدهر التي يكون الزمن جانباً منها.

#### ١. العصور.

لن أقف عند مفردة العصر على أنها وقت ما قبل الأصيل، أو على أنها الدهر<sup>(١)</sup> كله، بل سأقف على ما عنته المفردة في صيغة الجمع لدى ابن الرومي وهي تطلق غالباً على المدد الطويلة المتتالية، وحتى عندما ترد بصيغة المفرد فإنها تعني زمناً طويلاً قديماً موعلاً في القدم، ومن ذلك قول ابن الرومي في الخمرة:

[الكامل]

وتعيد نشأتها المشيب إلى الصبا  
فكان عيسى جاء بالإحياء  
تروي عن العصر القديم حديثها  
بتسلسل والدور في الندماء<sup>(٢)</sup>

فالعصر القديم هنا قد يعني قطعة زمنية قديمة طويلة، وقد يعني زمن ما بين الشيب والصبا، والبعد بينهما محمول نفسي لدى الشاعر، وعلى كل فهي لا تعني وقت ما قبل الأصيل، كما أنها لا تعني هذا ولا ذاك في قول علقمة:

[الطويل]

طحا بك قلب في الحسان طروب  
يُعيد الشباب عصر حان مشيب<sup>(٣)</sup>

(١) اللسان، عصر.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ١٣٦

(٣) علقمة الفحل، ديوان علقمة، تحقيق لطفي الصفال، ودرية الخطيب، مطبعة الأصيل بحلب، ط ١، ١٩٦٩م،

فكلمة عصر هنا تعني "الحين" بمعنى: حين أو ان الشيب.

وقد كانت نظرة ابن الرومي للعصور تتناغم والمدة الطويلة، ونراها أطول من القرون

في الدلالة لديه ومن هنا وضعناها في الترتيب الأول، فانظر إليه مادحاً: [الطويل]

نَشَرْتَهُمْ عَنْ حَسَنِ فَعَلٍ فَعَلْتَهُ      فَوَاتَحُوهُ مَوْصُولَةً بِأَلْخَوَاتِمِ  
فَأَصْبَحَ حَيًّا أَحْدَثُ الْقَوْمِ مَعْهَدًا      وَمَنْ كَانَ فِي أَوَّلَى الْعُصُورِ الْقَدَائِمِ  
وَمَا كَافَا الْأَخْلَافُ أَسْلَافَ قَوْمِهِمْ      بِأَفْضَلِ مِنَ نَشْرِ الْعِظَامِ الرَّمَائِمِ<sup>(١)</sup>

هذه الأبيات من قصيدة طويلة يمدح بها أبا سهل بن علي النوبختي، وهي أبيات تتخذ من البعد الزمني متكاً، ففي البيت الأول تكون الفواتح نقطة البدء والخواتم نقطة النهاية، وبينهما مدة موصولة، وفي البيت الثاني، نبدأ من نقطة النهاية بقوله: أحدث القوم معهداً مرتدة إلى نقطة البدء بقوله: أولى العصور القدائم، والمهم هنا هو المقصود بالعصور فهي جمع يدل على مدد طويلة مغرقة في القدم.

وإذا كان في الأبيات السابقة يصف العصور بالقدم، فإنه في البيت الآتي يتحدث عن

آخرها كما تحدث سابقاً عن أولها: [البسيط]

يَا يَوْمَ يَحْيَى لَقَدْ أَحْيَيْتَ دَاهِيَةً      دَهْيَاءَ لِلنَّاسِ تَبْقَى آخِرَ الْعُصْرِ<sup>(٢)</sup>

والملاحظ في الاستخدامات السابقة أن العصور لديه اقترنت بالحركة، من أولى العصور القدائم إلى آخر العصر، وهي حركة الوجود "والوجود هو الحياة والحياة هي التغير، والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان"<sup>(٣)</sup>، والزمان هو عصور متتابعة.

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٢٧٥

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١١٣٦

(٣) حسام الدين، كريم زكي، الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، ص ٣٥.

## ٢. القرون:

القرن مئة سنة، وقيل ثمانون أو سبعون أو ستون، وقيل أهل زمان واحد<sup>(١)</sup>، وفي كل هو مدة زمنية اصطلاح على أن تكون مئة سنة، فهي لا تعدل العصر، بل قد تكون جزءاً منه، وكذا الجمع "القرون" فهو لا يعدل العصور، وكأنني بالشعراء قد استخدموها للدلالة على مئات السنين، يقول عامر العدواني:

[الطويل]

ثلاثُ مئِينَ قَدْ مَسَرَّنَ كَوَامِلًا      وَهَذَا أَنَا هَذَا أَرْتَجِي مَرًّا أَرْبَعُ  
أَخْبَرُ أَخْبَارَ الْقُرُونِ الَّتِي مَضَتْ      وَلَا يَدَّ يَوْمًا أَنْ يَطَارَ بِمَصْرَعِي<sup>(٢)</sup>

وابن الرومي يراها مدة زمنية طويلة يقول:

[البسيط]

صَبْرًا جَمِيلًا فَإِنَّ الصَّبَّ مَصْطَبِرٌ      عَلَى الْقُرُونِ وَإِنْ أَلْوَى بِهَا الطُّولُ<sup>(٣)</sup>

فهو يرى أن الصب صابر على طول الزمن، وصبره لا يتفد مهما طال، فالقرون هنا تعني طول المدة، ولا يقصد بها مئات السنين على الحقيقة، ولو كان ذلك، فكيف سيصطبر العاشق الذي لا تربو حياته على المئة عام على مئات السنين.

ويشير في موقع آخر إلى سالفات القرون ويعني بها مدداً زمنية ماضية، قد تدل على

مئات السنين، يقول

[المتقارب]

تَنَاسَيْتَ عَهْدِي أَبَا جَعْفَرٍ      كَأَنِّي مِنْ سَالِفَاتِ الْقُرُونِ

(١) اللسان، قرن.

(٢) انظر الأبيات في ، الميداني، أبي الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥، ج ١، ص ٣٩.

(٣) ابن الرومي، الديوان، ج ٥، ص ١٩٠٧.

أَظُنُّ الْقَرَاظِيَّ فِي مِصْرِكُمْ تَخَوَّهَا رَبِيبٌ ذَهَبَ خُسُونٌ<sup>(١)</sup>

٣. الأعوام:

العام والسنة مدة زمنية قدرها اثنا عشر شهراً<sup>(٢)</sup>، والعام جمع أيام بينما السنة جمع شهور<sup>(٣)</sup>، وقد تكررا في شعر ابن الرومي كثيراً في صيغة الجمع تحديداً، وتكرر العام مصحوباً بالعدد ألف بصورة لافتة أيضاً، يقول:

اسلم على الأيام مُعْتَسِراً ألف عام<sup>(٤)</sup>

ويقول في موقع آخر:

ألف عام كل ما أذ بسر عام كر عام<sup>(٥)</sup>

فهو هنا يفصل الأمر، فيذكر الأيام وهي مكونات العام، ويطلب لمدوحه تعبير ألف عام متتابعة كلما انقضى أحدها جاء محله الآخر.

وهذا التتابع يتبدى أيضاً في قوله:

يمر عام ويكر عام بها إلى أن تنفذ الأعوام<sup>(٦)</sup>

فقد أضفى على الأعوام صفات الكر والفر، فالعام الذي ينقضي يمر، والعام الذي يأتي يكر، وهكذا هي الدنيا إلى أن ينفذ الزمن الذي يتمثل هنا بالأعوام.

والأعوام دلالة زمنية مفتوحة، تدل على الاستمرار، يقول واصفاً لهفته على البصرة وما

حل بها:

[الخفيف]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٤٥١

(٢) اللسان، عوم

(٣) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الفروق في اللغة، ص ٢٦٤

(٤) ابن الرومي، الديوان، ج ٥، ص ٢١١١

(٥) نفسه، ج ٥، ص ٢١٢٨

(٦) نفسه، ج ٥، ص ٢١١٨



لهف نفسي عليك يا فرضة الباس      دان لهفأ يبقى على الأعوام<sup>(١)</sup>

والأعوام والسنون إذا اتسمت بالقحط، فإنها تطول في إحساس الناس، بل وتؤرخ

لحيواتهم، ومن هنا فمن شأن الممدوح أن يتبدى كرمه عند تلك الشدائد، يقول: [الطويل]

فتى يلحم الطير الغرات بسيفه      ويطعم في الأعوام ذات المخامص<sup>(٢)</sup>

وكذا يقول ذاكرة سني القحط، ومثلياً على ممدوحه لتحويلها إلى ربيع مريع:

[الطويل]

وجدنا أبا عيسى العلاء بن صاعد      ربيعاً مريعاً ليس فيه خطائط

إذا وضعت أكوارنا بفنائيه      فقد رفعت عنا السنون القواحط<sup>(٣)</sup>

وهو يقر بأن الدهر أطوار فيها الحلو والمر، فالحلو يتمثل في أعوام كأنها أيام، والمر

يتبدى في أيام كأنها أعوام، وهو بذلك يختزل رؤية الإنسان الداخلية، وإحساسه الداخلي بالوقت

[الوافر]

طال أم قصر:

وهذا الدهر أطوار تراها      وفيها الشهد يجنس والسمام

فأعوام كأن العام يوم      وأيام كأن اليوم عام<sup>(٤)</sup>

#### ٤. الفصول:

يتكون العام من أربعة فصول هي: الصيف والشتاء والربيع والخريف<sup>(٥)</sup>، وقد وردت

كلمة الفصول بصيغة الجمع بمفهومها الزمني مرة واحدة في شعر ابن الرومي، إذ قال:

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٣٧٨

(٢) نفسه، ج ٤، ص ١٣٦٩

(٣) نفسه، ج ٤، ص ١٤٢٧

(٤) نفسه، ج ٦، ص ٢٢٨٣

(٥) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين، الأزمنة والأمكنة، ج ١، ص ١٦٢، وانظر ص ١٦٨-

[الوافر]

فزدني منك تقريباً وبشراً فإنَّ الجنسَ تتبَّعهُ الفصول<sup>(١)</sup>

أما الفصول بأسمائها فقد وردت تكراراً في شعره حاملة دلالات زمنية، وغالباً ما يجمع بين قطبيها وهما الصيف والشتاء، فانظر إليه مخبراً ممدوحه بأن الشتاء قد انقضى معظمه، وجاء الصيف بحره اللاهب، فيطلب من ممدوحه أن لا يزيد الحرَّ حرّاً:

[الخفيف]

قد مضى أكثر الشتاء وجاء الصيف — فُ يعدو فلا تزدهُ التظاء

يسا عليمأ بما أكابد فيه لا تُعاونُهُ إنَّ فيه اكتفاء<sup>(٢)</sup>

وإذا كان في البيتين السابقين قد جعل الشتاء يفضي إلى الصيف فهو في البيتين الآتين

[الوافر]

يجعل الصيف يفضي إلى الشتاء:

أحبُّ المَهْرَجَانِ لأنَّ فيه سروراً للملوك ذوي السَّناء

أشبههُ إذا أفضى حميداً بإفضاء المصيف إلى الشَّناء<sup>(٣)</sup>

أما الربيع فقد كرر ذكره في شعره ستاً وعشرين مرة، جاءت في مجملها في باب

الوصف، واتخذت المفردة بعداً جمالياً، مما يجعله الزمن الأكثر أملاً وبريقاً في حياة الشاعر:

[الكامل]

ضحك الربيع إلى بكا الدِّيم وغدا يُسوِّي النبت بالقمم<sup>(٤)</sup>

وكثيراً ما يرتبط عنده الربيع بمناسبة مهمة وهي عيد النيروز ومهرجانه، وهو عيد

[الخفيف]

الربيع عند الفرس، وكثيراً ما ذكره في شعره:

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ٢٠٨٣

(٢) نفسه، ج ١، ص ٩٣

(٣) نفسه، ج ١، ص ٥٦

(٤) نفسه، ج ٦، ص ٢٣١٩

إِنْ عَدَاهُ الرَّبِيعُ وَاسْتَأْثَرَ النَّيْسُ — رَوْزُ مَنْ دُونِهِ بِذَلِكَ الْأَوَانِ

فَلَذَكُرُ الْأَمِيرِ أَطْيَبُ نَشْراً — مِنْ خُزَامَى الرَّبِيعِ وَالْأَقْحَوَانِ<sup>(١)</sup>

وكما كان يعاقب بين الصيف والشتاء، عاقب كذلك بين الربيع والخريف، يقول داعياً

للممدوح بطول البقاء: [الخفيف]

فابقَ مَا دَامَ طَيِّبُ نَشْرِكَ فِي النَّاسِ — وَمَا عَاقَبَ الْخَرِيفُ الرَّبِيعَا<sup>(٢)</sup>

## ٥. الشهور:

الشهر عدد معروف من الأيام، وكان العرب يؤرخونه بالقمر<sup>(٣)</sup>، وفي ذلك يقول أمية بن

أبي الصلت: [الكامل]

وَالشَّهْرُ بَيْنَ هَالِكَةٍ وَمَحَاقٍ — أَجَلَ لَعَلِّمِ النَّاسَ كَيْفَ يُعَدُّ

لَا نَقْصَ فِيهِ غَيْرَ أَنْ خَبِيئَةٌ — قَمَرٌ وَسَاهُورٌ يَسْلُ وَيُغْمَدُ<sup>(٤)</sup>

فهو هنا يرى الشهر أجلاً معدوداً من الأيام قولها: ظهور القمر واكتماله ومن ثم محاقه،

ويشبه ذلك الظهور وذاك الاختفاء بالسيف الذي يسل ويغمد.

وابن الرومي سطر في رأسه الشهور والأعوام شيئاً كتبته بالحوادث لا بالأقلام، وإذا

كان الكتاب يسطر للموعظة، فإن الشيب تسطره الشهور والأعوام للموعظة كذلك:

[الخفيف]

وَكَلَا الشَّيْبِ وَالْكِتَابِ جَمِيعاً — وَاعِظْ زَاجِرَ عَنِ الْآثَامِ

(١) السابق، ج ٦، ص ٢٤٩٤

(٢) نفسه، ج ٤، ص ١٤٩٨

(٣) اللسان، شهر.

(٤) أمية بن أبي الصلت: حياته وشعره، تحقيق: بهجة عبد الغفور الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٥، سلسلة كتب التراث، ص ١٨٤.

غير أن الكتاب يكتب بالأقلام ——— سلام والشيب ليس بالأقلام

بل برده الحوادث المصنملا ——— ت ومر الشهور والأعوام<sup>(١)</sup>

وهو يرى الشهور فاعلية من فاعليات الدهر التي تفنك بالإنسان، وتُجَل في قربه من  
الفناء، فتأخذ من عمره رويداً رويداً، وتبدأ بوسمه بعلامات فارقه، يمثل كل منها وسماً لتلك  
الفاعلية، فانظر إلى مصائب الحياة، كيف تأتي بها الشهور، لتغير أعضاء الجسم بادئه بالثغور  
وبالرؤوس، فتشيب الرأس وتبلي الثغور:

[مجزوء الكامل]

غير الحياة إلى الشعو ——— ر سريعة وإلى الثغور  
فتراهم يتغيرا ——— ن وكل عضو ذو وقور  
هذي تشيب وهذه ——— تبلى على مر الشهور<sup>(٢)</sup>

وعندما يدعو لممدوحه فإنه يدعو أن تهل شهوره بالسعد، وأن يجعل شهره بمقدار اليوم  
لغبطته فيه وسروره، وكذا أن يجعل عامه بحجم الشهر لفرحه فيه أيضاً، وهي فكرة طالما تغنى  
بها ابن الرومي، ليكون القياس الزمني لديه قياساً نفسياً لا واقعياً، فالزمن لديه هو ما نعيشه  
ونمتع به، لا ما نشقى به ونأسى لطوله، فيكون وقت الفرح قصيراً لتعجل انقضائه وعدم شعور  
الفرح بالوقت، بينما يكون وقت الكمد طويلاً لشدة الشعور ببأسه وبؤسه، ولرغبة البائس في

انقضائه وزواله رغبة في التغيير:

[الخفيف]

عظم الله يمين فطرك فطرا ——— يا ابن أعلى الملوك مجداً وذكرنا  
وأهل الشهور بالسعد ما عشا ——— ست وأبقاك آخر الدهر عصرا

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٣٦٧

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١٠٩٠

فِي سُرُورِ بَرِيكَ شَهْرِكَ يَوْمًا وَحُبُورِ بَرِيكَ عَامِكَ شَهْرًا<sup>(١)</sup>

## ٦. الأيام:

تكررت هذه المفردة في شعره أربع مئة وثمانين وثلاثين مرة، وهو تكرر لاقت اقترن غالباً بفاعليات الدهر في الشاعر، وابتلائه بالمصائب في أهله وبيته وبدنه، وترك بصمات واضحة في رأسه، ومشيته، وأمراضه الجسمية والنفسية: [الطويل]

أَلْفَضْتُ بِيَ الْأَيَّامِ لَا دَرَّ دَرُّهَا إِلَى مَا تَرَى عَيْنِي مِنَ الْهَوْنِ وَالْأَزْلِ<sup>(٢)</sup>

وإذا كان صنيع الأيام بالشاعر قد أفضى به إلى الذل والهوان، فإن ذلك ديدنها في كل حال، فهي غادرة لا تردّ المعروف، وهي أداة من أدوات الدهر، تهدي للممدوح غولاً في حين كان يطوق عنقها بفضائله، ويجعل من مساعيه قلائد لتلك الأيام، لذا فالعجب من ذلك الدهر الذي يتقصد الممدوح بصروفه، ويتجنى عليه باحثاً عن ذنوبه، لكن مساعي الدهر تخيب لعدم وجود ذنب للممدوح غير أنه ماجد... فهي تعدّ المجد ذنباً: [الطويل]

عَجِبْتُ لِدَهْرٍ يَنْتَحِيكَ صُرُوفُهُ وَلَيْسَ لَهَا إِلَّا بِعَرْفِكَ حَامِدُ  
أَتَهْدِي لَكَ الْأَيَّامُ غُولًا وَإِنَّمَا مَسَاعِيكَ فِي أَعْنَاقِهِنَّ قَلَائِدُ  
تَجْنِي عَلَيْكَ الدَّهْرُ ذَنْبًا فَلَمْ يَجِدْ لَكَ الدَّهْرُ ذَنْبًا غَيْرَ أَنَّكَ مَاجِدُ<sup>(٣)</sup>

وفي الإطار نفسه يرى الدهر مرتاعاً من نظرات الممدوح، ويرى صروفه محائرة تخشى بأسه وشهرته، لدرجة أن الشاعر غدا بفضل ممدوحه في مأمن من أيام الدهر، ففي حين أساءت له تلك الأيام سابقاً، أصبحت الآن معذرات له خوفاً من الممدوح: [الطويل]

(١) ابن الرومي، الديوان، ج ٣، ص ٩٢٦

(٢) نفسه، ج ٥، ص ٢٠٠٠

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٧٣٢

تري الدهر مرتاعاً إذا ما تتابعت      إلى صرفه من أحمد نظرات<sup>(١)</sup>  
محاذرة ممن إذا ما تحررت      عوارفها زالت بها النكرات<sup>(٢)</sup>  
أساءت لي الأيام يا ابن مخرر      وهن إلي الآن معتذرات<sup>(٣)</sup>

وليس هذا فحسب، فالأيام التي تعتذر في الأبيات السابقة عن صنيعها بالشاعر، هي الآن تتمثل بذلك الزمان الذي يعود معتذراً عن كل ذنوبه وأفعاله بسلمى، وما اعتذارها ذلك بلطف منها، ولا بخوف من الشاعر، بل إن ذلك بصنع الممدوح، الذي جعل الشاعر مقتدراً بعد أن كان مسلوب الإرادة، جعله قادراً على الصفح عمّن ظلمه من الأيام، بعد أن كان ضعيفاً هيناً أمامها:

[البسيط]

أما الزمان إلى سلمى فقد جثا      وعاد معتذراً من كل ما اجترحا  
وليس ذاك بصنعي بل بصنع فتى      ما زال يدني بلطف الصنع ما نزحاً  
به غدوت على الأيام مقتدراً      فقد صفحت عن الأيام أن صفحاً<sup>(٢)</sup>

والأيام عندما تفرق بين الشاعر وإلفه، تجعله مسكوناً بالشوق، وهو شوق يزداد فيها لأنها وقوده، فيعتاد الحزن، ويتلهف على ذلك الإلف الذي فجع به، والذي كانت أيامه أيام حسن

وأعياد:

[البسيط]

شوقي إليك على الأيام يزداد      والقلب بعدك للأحزان معتاد  
يا لهف نفسي على إلف فجعت به      كأن أيامه في الحسن أعياد<sup>(٣)</sup>

(١) السابق، ج ١، ص ٣٩٠

(٢) نفسه، ج ٢، ص ٥٠٦

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٦٩٧

وللأيام هنا وجهان، وجه حسن حافل بالمسرات والأعياد، وهو ما قبل الفجیعة، وآخر

يستعر فيه الشوق وهو ما بعد الفقد.

ولعل من أبرز فاعليات الأيام شيب الرأس، وهو ما يرى فيه الشاعر بشيراً إلى الموت لا نذيراً منه، فالمرء الذي تفتقر حياته إلى السعادة، ويعيش كآبة الفقد والمرض والشقاء يجد الموت متنفساً له، ومهرباً من بؤسه وشقائه، فهذا شيب رأسه يبشره بالموت الآتي، وبدنو موعد الترحل... فإلى أين يهرب شاعرنا، إنه يهرب من حياة ينقصها اللقاء إلى موت يكمله الوصال...

[البسيط]

وصال أخيه وإلفه الذي ربا معه:

قالوا: المشيب نذيرٌ، قلت: لا وأبي  
لكن بشيرٌ يجلي وجهه الكربا  
أليس يخبر مَنْ أرسى بساحته  
أن اللحاق بحب النفس قد قربا  
أخي وإلفي وتربي كان مولدنا  
معاً وربّنتي الأيام حيث ربا<sup>(١)</sup>

ولما كان طول اليوم وقصره منوط بالحالة النفسية لدى الشاعر، فإن الطول والقصر

[الطويل]

يصبحان زمنين داخليين، يطولان في المشيب ويقصران في الشباب:

شربت على صحو المشيب وطال ما  
شربت على سكر الشباب المخايل  
وأعذر شراب المدامة شارب  
لتقصير أيام المشيب الأطاول<sup>(٢)</sup>

وإذا كان اليوم - كما يرى ابن الأجدابي - يتكون من الليل والنهار، وهما متساويان

ومختلفان تبعاً لمنازل الشمس في الفلك<sup>(٣)</sup>، فإن ابن الرومي يدرك حقيقة ذلك السباق بينه وبين

(١) السابق، ج ١، ص ٣٣٧

(٢) نفسه، ج ٥، ص ٢٠١٥

(٣) ابن الأجدابي: أبو إسحق إبراهيم بن إسماعيل، الأزمنة والأنواء، تحقيق عزة حسن، مطبعة دار سمير، دمشق، ١٩٦٤، ص ٢٨.

الزمن، ويعني أنه في حالة ركض دائم... ولكن إلى أين؟ إنه ركض البدر إلى المحاق ... ركض

الإنسان إلى الموت: [مجزوء الرمل]

فَاتْرَكَ الرُّكْضَ وَسَلَّمَ	ذَاكَ لِلْخَيْلِ الْعَتَاقِ
فَاصْطَبِرْ يَا حَبَّ نَفْسِي	كُلَّ بَدْرٍ لِمَحَاقِ
وَابْسُكْ أَيْسَامَ حَيَاةٍ	أَنْتَ مِنْهَا فِي سَبَاقِ <sup>(١)</sup>

٧. النهار:

تكررت كلمة النهار والصباح في شعره تسعاً وسبعين مرة، تراوحت استخداماته لها بين إطار اللون، بياض النهار مقابل سواد الليل، وبين إطاري النفاؤل والأمل مقابل انكسار الليل والتشاؤم منه... وبين ذلك كله يكون النهار لديه متعلقاً من متعلقات الشمس والضوء.

فالنهار يكشف الغمة، ويزيل سواد الليل، وهو بالتالي يمثل الطرف الإيجابي من اليوم:

[الكامل]

شَهِدَ النَّهَارُ وَكَشَفَهُ غُصَمَ الدَّجَى	أَنَّ الزَّمَانَ مَبْيُضَّ مَا سَوَدَا
سَيَّرِكَ وَجْهًا مِنْهُ أَبْيَضَ مَشْرِقًا	عُقْبَى بِمَا لَقَاكَ أَسْوَدَ أَرْبَدَا <sup>(٢)</sup>

وفي الدلالة اللونية التي تربط بين النهار واللون الأبيض، يقول: [مجزوء الرمل]

وَإِكْتَسَتْ ثُوبَ بَيَاضٍ	لِيُؤَسِّئَهُ مَثَلُ النَّهَارِ
فَأَتَتْ زَهْرَاءَ تُعَشِّشِي	بِإِتِّلَاقٍ وَأَسْـتَعَارِ <sup>(٣)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٤، ص ١٦٧٩

(٢) نفسه، ج٢، ص ٦٩٣

(٣) نفسه، ج٣، ص ٩٤٦



وضوء النهار يكتسب قيمته وجمالياته من أشعة الشمس، ذلك الضوء الذي يتبدى سناً

وعزاً، تقصر عن الوصول إليهما حاستا النظر واللمس، يقول: [الوافر]

أيا شمسَ النهار سناً وعزاً      يقصرُ عنهما نظراً ولمساً  
أجل أن تنامي عن سهادي      ولي مذ بان عني النوم خمس<sup>(١)</sup>

وكثيراً ما يرتبط الحضور النهاري بابتعاد الليل، وهو حضور يرمز إلى اللحظات

المضيئة في الحياة لا إلى التوقيت: [الخفيف]

إن خيراً من أن ترى في أن قد      فسدت نيتي فحقّي البوار  
أن ترى أنني متى انجاب هذا الـ      سليل عني أضاء ذاك النهار<sup>(٢)</sup>

وإذا كان النهار مؤنساً، والليل موحشاً فهما عنده متساويان بعد فقدته ابنه: [الكامل]

ما أصبحت دنياي لي وطناً      بل حيث دارك عندي الوطن  
ما في النهار وقد فقدتك من      أنس ولا في الليل لي سكن<sup>(٣)</sup>

وكذا، فإنه يقاسي النهار كما يكابد الليل، فنهاره شكوى وليله تسهيد: [البسيط]

قاسيتُ بعدك لا قاسيتُ مثلهما      نهار شكوى يباري ليل تسهيد<sup>(٤)</sup>

وكثيراً ما يرد النهار عنده في إطار الصور البيانية فيستعيره لوجه المحبوبة كما يستعير

الليل لشعرها في إطار الدلالة اللغوية: [الكامل]

من وجهها أبداً نهاراً واضح      من فرعها ليل عليه بهيم<sup>(٥)</sup>

(١) السابق، ج ٣، ص ١١٨٦

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١٠٣٦

(٣) نفسه، ج ٦، ص ٢٥١٥

(٤) نفسه، ج ٢، ص ٦٢٩

(٥) نفسه، ج ٦، ص ٢٣٩٧

وكذلك يستعيره للدلالة على الشيب، ويستعير الليل للدلالة على الشباب في الإطار اللوني

للون الشعر كذلك: [الطويل]

وعزّاك عن ليل الشباب معاشر<sup>(١)</sup> فقالوا: نهار الشيب أهدى وأرشد<sup>(٢)</sup>

٨. الليل:

للليل حضور فاعل في الشعر العربي عموماً، إذ يعد محوراً مفصلياً عبر مسار التجربة الشعرية، واستقطابه لمختلف المواضيع التي تشغل وجدان الشاعر وإحساسه بمشكلاته ومشكلات محيطه<sup>(٣)</sup>، وإذا كان كغيره من الأوقات التي تحدث عنها الشعراء من حيث هي زمن خالص، فإنه يمتاز عنها بكثافة الحضور، ليتحول أحياناً إلى موضوع خاص وعام يشكل أبعاداً ويتخذ قضية، ليكون شاهداً على عمق مأساة الوجود.

إن هذا الليل الذي يرتد فيه الشاعر إلى نفسه، ويتجرد من عمل النهار وحركاته، لهو حقيق بأن يملأ فضاء الشاعر الداخلي بهوم النهار وأعبائه، وبهوم الوجود والتفكير فيه، كما يملأ فضاءه الخارجي بسواد مطبق هو أشبه بظلام القبر، وغرق الأرض في الموت.. فتتبري القصائد التي غالباً ما تكون وليدة الوحدة والتفكير والتأمل والتأمل، ويكون الليل فيها شاهداً على عمق المأساة التي تتناول بتطاوله، يقول النابغة:

[الطويل]

كليني لهم يا أميمة ناصب  
وليل أقاسيه بطيء الكواكب  
تطاول حتى قلت ليس بمنقّض  
وليس الذي يرعى النجوم بآيب  
وصدر أراح الليل عازب هممه  
تضاعف فيه الحزن من كل جانب<sup>(٣)</sup>

(١) السابق، ج ٢، ص ٥٨٦

(٢) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص ١٢٩.

(٣) النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧، ص ٤٠-٤١.

وابن الرومي شاعر عصرته الفواجع، وكابد المآسي، وأسرتة الوحدة الممزوجة بالحسرة والمرارة، فتعامل مع ليله "كظاهرة زمنية وجودية وفق رؤية شاملة يتمازج في استيعابها الهم الداخلي بالهموم الخارجية"<sup>(١)</sup>، فانبرى الليل في شعره ليشكل مساراً لافتاً إذ تكررت مفردته ثلاثمئة وسبع عشرة مرة، وهي تكرارات في الأغلب كانت تعكس "التوتر النفسي الذي كان يطبق على الشاعر، وهو توتر حمله على أن يتمنى زوال هذا الليل ترقباً لما قد يحمله إليه النهار من أمل"<sup>(٢)</sup>، فليله يطول كالدهر، هو لا يتناقص بل يزداد، ويرسم لنا ذلك بلوحة في إحدى مقطعاته إذ يقول:

ربّ ليل كأنه الدهر طويلاً      قد تناهى فليس فيه مزيد  
ذي نجوم كأنهنّ نجوم الـ      شيب ليست تزول لكن تزيد<sup>(٣)</sup>

فهو هنا يقدم لنا الليل بصورتين كلاهما تدل على التماهي في الطول، وإن كانت الأولى تمثل الشعور الداخلي المسكون بفاعلية الدهر، والأخرى تمثل المظهر الخارجي المرسوم بفاعلية الدهر أيضاً:

كالدهر طويلاً... يصل إلى أقصى الأمد      ← الليل  
كالشيب في الامتداد والاسترسال حتى يغطي كل الرأس      ←

ولما كان اقتران الليل بالمشيب يخالف البعد اللوني، اتخذ من نجومه علامة فهي بيضاء في بهيم أسود، كما الشيب أبيض في فرع أسود، والرابط بينهما إضافة إلى اللون التزايد لا التناقص.

(١) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص ١٣٠.

(٢) محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ٧١.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٦٩٢.

وإذا كان امرؤ القيس قد ربط بين ثبات النجوم وطول الليل<sup>(١)</sup>، والنابغة -كما أسلفنا- قد ربط بين طوله وبطء حركة النجوم والكواكب<sup>(٢)</sup>، فإن ابن الرومي هنا يربط بين ازدياد النجوم وطول الليل لا تناقصه أو ثباته.

على أن تمنى زوال الليل لا يعني أفضلية النهار، فقد تبارى الشعراء إلى وصف طول لياليهم التي تأتي بالهموم والتسويد وشدة الظلام، بيد أنهم كثيراً ما نظروا إلى النهار القادم نظرة سوداء متشائمة لا تقل عن سواد الليل ذاته<sup>(٣)</sup>.

فالإصباح إذاً ليس بأفضل من الليل عندهم، لما فيه من مكابدة وعناء، وعدم توقع الخلاص والحلول لما يعانيه الشاعر في ليله، وهذا حال صحيح البصر فكيف بحال من يعاني ضعف البصر<sup>(٤)</sup>، وابن الرومي في شيخوخته تناوشته الهموم من كل جانب، وصارعه الموت في بدنه وأسرته حتى نازعه على كل ذرة في حياته، فاستوى ليله ونهاره، وهو استواء يحمل محملاً حسياً بفقدان حاسة البصر، كما يحمل محملاً نفسياً بإغراق كل من الليل والنهار بالهموم:

[البسيط]

قاسيتُ بعددك لا قاسيتُ مثاهُما	نهارَ شكوى يُبَارَى ليلَ تسهيدِ
أمسي واصبح في ظلماء من بَصري	فما نهارِي من ليلي بمحدودِ

(١) انظر معلقة امرؤ القيس، ديوانه، ص ١٩، وذلك في قوله:

فيا لك من ليلٍ كأنَّ نجومه بكل مغفار القتلِ شُدَّتْ بيذبلِ

(٢) تنظر أبيات النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧، ص ٤٠-٤١..

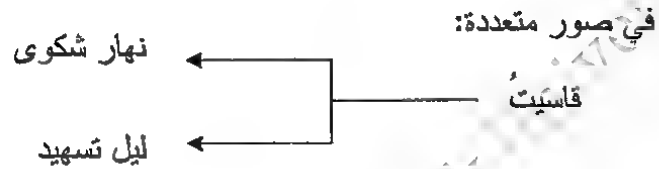
(٣) انظر الأبيات، ص ٦٨ من هذه الرسالة.

(٤) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٩٣.

كَأَنِّي مِنْ كَلَامِ يَوْمِي وَلَيْلَتِهِ فِي سِرْمٍ مِنْ ظِلَامِ اللَّيْلِ مَمْدُودٍ<sup>(١)</sup>

هذه أبيات من قصيدة طويلة، قالها في عبيد الله بن عبد الله بن الطاهر، وهو من يعود

إليه الضمير في قوله "بعدك" "لا قاسيت" والمهم هنا أن تلك المقاساة يتساوى فيها الليل والنهار



قاسيتُ ← ظلماء بصري ← يتساوى في الرؤية الليل والنهار

قاسيت ← ليلاً سرمدياً لا نهار بعده

وإذا كان ضعف البصر يساوي بين الليل والنهار، فإن ليل الخائف لا يعدله زمن، فكيف

إذا اجتمعت الغربة والخوف والجوع والوحشة، انظر إليه بصف خاناً عرج عليه في أحد

أسفاره، وهو خان مهلهل متصدع، يتقاطر الماء من سقفه المتهالك في ليلة ماطرة:

[الطويل]

فما زلتُ في خوفٍ وجوعٍ ووحشةٍ وفي سهرٍ يستغرقُ الليلَ واصبِ

يُورقني سقفٌ كأنِّي تحتَهُ من الكوكبِ تحتَ المدجناتِ الهواضبِ

تراه إذا ما الطينُ أثقلَ متنهُ تصرُّ نواحيه صريرَ الجنادبِ<sup>(٢)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٦٢٩

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢١٥، وهي أبيات من مطولته في مدح أحمد بن ثوابه، واعتذاره عن المسير إليه، والوحشة: الوحدة، استغرق الليل: استوعبه، الواصب: الثابت، الأرق: امتناع النوم، الكوكب: قطر الماء المنسرب من السقف، المدجنات: الأمطار. الهواضب: المستمرة في الهطول، الطين الماء المتقل بتراب السقف المبتل، تصر: تصدر أصواتاً كأصوات الجراد.

وما نريده في هذه الأبيات هو تلك المشاعر المتولدة عن الليل، ووعائه المكسان، وهو

الخان الذي زاد الزمن وحشة ورهبة، وجعل من تلك الليلة أمداً ممدوداً.

والإنسان الذي هذه حاله لا يجد مهرباً من هذا الليل إلا اللجوء إلى الله، هذا اللجوء الذي

يبيح على الطمأنينة، ويحسر الخوف: [ مجزوء الخفيف ]

جَعَلَ اللهُ مَهْرَبًا	وَاسْتَطَى اللَّيْلَ مَرْجَبًا
رَاكِعًا سَاجِدًا لَّسَّةُ	لَيْسَ يَأْتُو تَقَرُّبًا
فَرَضَ الْخَوْفَ دَمْعَةً	لَثَرَى الْأَرْضِ مَشْرِبًا <sup>(١)</sup>

والبيت الأخير يختصر المسافة؛ إذ تتعمق نظرة الشاعر إلى الليل عبر الخوف الذي

يسكن داخله، ويفرض عليه البكاء، ولعل أفدح شعور بذلك يتمثل بالوحدة والقلق والأرق، فنحن

نجد أن "القلق يبدأ غزوه لنا، يجعلنا نشعر بالزمن يتباطأ قليلاً حتى لا نكاد نشعر به بمر، وإذا

زاد القلق وبلغ أوجه شعرنا بأن الزمان قد وقف نهائياً"<sup>(٢)</sup>، وابن الرومي كان يشعر بكل ذلك

عندما يكون منفرداً فيستشعر ذلك الرهاب الذي يسكنه، والليل هو أحد أبرز أوجه الخوف لديه،

ولا علاج سوى دعاء الله، وهو بذلك يدرك كنه خوفه وأطر رهابه:

[المديد]

بَاتَ يَدْعُو الْوَاحِدَ الصَّدَا	فِي ظِلَامِ اللَّيْلِ مَنْفَرِدَا
قَدْ جَفَّتْ عَيْنَاهُ غَمَضُهَا	وَالْخَلِيُّ الْقَلْبِ قَدْ رَقْدَا
فِي حَشَاهُ مِنْ مَخَافَتِهِ	حَرَقَاتِ تَلْذَعِ الْكَبْدَا <sup>(٣)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ٣٣٩

(٢) بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣، ص ١٧٤.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٧٧٦

بقي أن نقول: إن هناك صوراً متعددة لليل في شعر ابن الرومي، وقد تنوعت لتؤكد

التحالف بين الليل والنهار في تفويض حياة الشاعر:

[الطويل]

نهاراً وليل أكّد الحلف أنّه إذا بنينا مبنياً فشاداه قوّضاً

مضى زمن اللحظ الذي كان يستبي قلوب المها فاجعلته دمعاً مغيضاً<sup>(١)</sup>

ومن تلك الصور أيضاً تلك التي تربط بين ليل الغريب وليل العاشق، ذلك الليل الذي

يطول مصحوباً بالأرق واللوعة، ومراقبة النجوم:

[الطويل]

رقدت وما ليل الغريب برأقد وما راقد لم يرع نجماً كساهد

وكيف رقاد الصب ما بين سائق من الشوق يقربه النزاع وقائد<sup>(٢)</sup>

وبعد، فهذا غيض من فيض، تنوعت فيه رؤية الشاعر لليل، وإن كان يغلب عليها ذلك

القلق الوجودي الذي يسوي بين الظلام والموت، وتستوي فيه معالم الرؤية لترتد إلى الداخل،

ذلك أن الخارج محض ركام.

#### ٩. الساعات:

وردت الساعة في شعر الأقدمين بمعنى الجزء من الوقت سواء أكان ذلك في النهار أم

في الليل، دالة بذلك على قليل الوقت<sup>(٣)</sup>، وهي بدا لا تقاس بما نقيسه اليوم بالساعة المؤقت، وقد

تكررت في شعر ابن الرومي بلفظها تسعاً وعشرين مرة، جاءت كلها بصيغة المفرد النكرة إلا

واحدة جاءت بصيغة الجمع معرفة... ولعل في ذلك التكرير ما يؤكد على أن المقصود فيها جزءاً

صغيراً من الوقت النهاري أو الليلي، وهي في كلٍّ من أصغر أجزاء الدهر المؤطر بالزمن،

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٤، ص ١٣٨٣

(٢) نفسه، ج ٢، ص ٧٨٩

(٣) السيوطي، جلال الدين، الكنز المدفون والفلك المشحون، وضعه يونس المالكى، ط٤، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٦، ص ٣٣٥.

بالزمن، فانظر إليه كيف يعبر عن قلة الوقت بساعة في حين يعبر عن كثرة الفعل الذي حدث فيها بقوله: ألف ألف، وذلك من قصيدة في رثاء البصرة:

[الخفيف]

ألف ألف في ساعة قتلوهم ثم ساقوا السبأ كالأغنام<sup>(١)</sup>

وإذا كانت تعبر عن قليل الوقت فهي تأتي بمعاني اللحظة والبرهة والحين

القليل:

[السريع]

لاقيتني ساعة لاقيتني أثقل خلق الله أجفاننا<sup>(٢)</sup>

[المنسرح]

فهي هنا بمعنى حين لاقيتني، ويقول:

يسقي الندامى فيشربون له كشرب فرعون ساعة الغرق<sup>(٣)</sup>

وهي هنا بمعنى لحظة الغرق، على أن الساعة لم تظهر فيها ضراوة الدهر، لأن

ضراوته إنما تظهر في طول فتكه وديمومته، والساعة في مجملها - كما سلف - لا تعبر إلا عن قصير الوقت، وإن تجددت.

### ثالثاً: مظاهر الدهر السماوية

#### ١. النجوم والأنواء:

ارتبطت النجوم عند العرب ببعض الظواهر الكونية الأخرى، حتى أصبحت قريناً

ملازمًا لبعضها، فعندما يذكر الليل والصحراء تنبيري إلى الأعين صورة السماء المرصعة

بالنجوم، وعندما ينوي العربي السفر والارتحال في مفاوز الصحراء، يأخذ منها مجناً يقبه غوائل

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٣٧٩

(٢) نفسه، ج ٦، ص ٢٥٣٣

(٣) نفسه، ج ٤، ص ١٦٥٤



الحرّ في النهار ووحشة الظلام في الليل، فكانت النجوم دليله، وأنيسه، من خلالها يعرف الاتجاهات، ويقوى على التنبؤ بأحوال الطقس.

وكان لتلك النجوم حضور فاعل في مسيرة الشعر العربي عموماً (١)، وأصبح لها علوم ومعارف في العصر العباسي (٢)، واستدلوا بها على أحوال الجوّ ونزول المطر والتّجيم (٣)، وأبدع الشعراء في وصفها، وذكر جمالياتها، وكان للحالة النفسيّة عندهم دور كبير في نظرتهم للطبيعة من حولهم، ولاسيّما الطبيعة السماويّة التي كان لها انعكاس مباشر على حيواتهم، وتأثير هائل على مشاعرهم، إذ تسرّبت المعتقدات إلى تلك المشاعر، وكانت النجوم من أهمّ موجودات الطبيعة الصامتة تأثيراً على نفسيّات الشعراء.

وابن الرومي أحد أولئك الشعراء الذين انبروا لمعالجة هذه الكائنات السماوية، وانعكس

تأثيرها سدا ونحسا في شعره، يقول: [الخفيف]

خُلِقْتُ لِلأَمِيرِ فِيهِ سَمَاءٌ      لَمْ يَكُنْ بَدْءُ خَلْقِهَا مِنْ دُخَانٍ  
وَنُجُومٌ مَسْعُودَةٌ لَمْ يُصَبِّهَا      نَحْسٌ بِهَرَامٍ لَا وَلَا كَيَّوَانٍ<sup>(٤)</sup>

إن هذه النجوم هي طوالع سعد، إذ لم يصبها نحس بهرام وكَيَّوَان، فهي نجوم مباركة لأنها تخص سماء الأمير، وهي ذاتها نجوم اليمن والبركة التي تأتي بالسعد، وإن كان يبذلها البدر في تمامه: [الوافر]

(١) انظر، العسكري، أبا هلال، ديوان المعاني، شرحه وضبطه أحمد حسن بسبيح، دار الكتب العلمية، بيروت،

لبنان، ١٩٩٤، ج ١، الفصل الأول من الباب السادس، ذكر النجوم، ص ٣٢٠-٣٣١

(٢) انظر، ابن قتيبة، أبا محمد عبدالله بن مسلم، الأنواء في مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،

١٩٨٨، وهناك العديد من المؤلفات التي ظهرت في العصر العباسي حول النجوم.

(٣) أبو سويلم، أنور عليان، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ط ١، ١٩٨٣م، دار العلوم للطباعة

والنشر، الرياض ص ٧٣

(٤) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٤٩٣

وسامني الزمان رجال مجد فكنت نصيتي فيما أسام

أهله أسعد ونجوم يمن ولكن بذها قمر تمام<sup>(١)</sup>

وللنجوم أطوار تتقلب بتقلب حياة ابن الرومي، وتتطبع بطابعها المتقلب الموسوس، فهو

يرى في خفقانها، سعد الحياة ونحسها: [المتقارب]

ومن أجل ذلك تجري النجوم م طوراً نحوساً وطوراً سعوداً<sup>(٢)</sup>

وإذ تضيق الأرض بما رحبت، فإنه سينطلق بحثاً عن فضاءات أخرى، فيبحث عن أفق

يرعى به النجوم، ولكن؛ أنى لمن يكون طرفه مأسوراً مقيداً أن يقوم بذلك: [البسيط]

أزعى النجوم وأنى لي برغبتها وطرف عيني في أسر وتقييد

وإن من يمتنى أن يواتيه رغي النجوم لمجهود المجاهد

وضاقت الأرض بي طراً بما رحبت فصار حظي منها مثل مخلودي<sup>(٣)</sup>

وهو كثيراً ما يتخذ لمدوحه صورة البدر بين النجوم، لا لمظهر جمالي فحسب؛ بل

لفاعلية تقيه رهاب الدهر: [السريع]

كالبدر وافى الأرض في نوره بين نجوم سبعة فاحتبى

يُعدي على الدهر إذا ما اعتدى ويؤمن الناس إذا استرهباً<sup>(٤)</sup>

وهذا الممدوح هو نجم النجوم، في حين يكون الدهر ليلاً، وفي الليل تتجلى النجوم،

وكانها تلك الثقوب المضيئة في سواد الليل: [الخفيف]

(١) السابق، ج ٦ ص ٢٢٩٢

(٢) نفسه، ج ٢ ص ٦٧٤

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٦٣٠

(٤) نفسه، ج ١، ص ٢٣٤

أنت نجمُ النجوم والدهرُ ليلٌ      ما لنجمُ سواك فيه ثُقبٌ  
حميدُ النجم أنْ إنعامك الخا      طيبُ فينا وشكركَ المخطوب<sup>(١)</sup>

ويؤكد هذا المعنى في العديد من الأبيات، فالليل وعاء النجوم، يتسرب من خلاله نورها،

حتى إذا ما جاء النهار اختفت وتلاشى ضوءها: [الطويل]

تضيء نجوم الليل في الليل وحده      وليس لها ضوء إذا أصبح نورا<sup>(٢)</sup>

وأما الأنواء فلم يقل ورودها في الشعر العربي عن النجوم، وكثيرا ما كانت تذكر معها ومع القمر ومنازلها، ونوء النجم سقوطه في المغرب عند الفجر، وطلوع آخر في المشرق في الوقت نفسه<sup>(٣)</sup>، وقد كان العربي يفر من مناطق الجذب إلى مناطق الغيث، وكان يرقب مطالع النجوم ومساقطها، ويتابع الأنواء متابعة حثيثة، باحثا عن بواعث الخير، ونزول المطر<sup>(٤)</sup>.

وابن الرومي عرض للأنواء في شعره كثيرا، وغلب عليها عنده الطابع الخير، وكان العرب - عموما - ينظرون إلى النوء نظرة مليئة بالغبطة والحبور إذا وقع في سرار الشهر، لأنه يكون أغدق خيرا، وأكثر مطرا<sup>(٥)</sup>، يقول واصفا ما تجلبه الأنواء من خير: [الطويل]

تحلبت الأنواء بعد جمودها      وأقبلت الخيرات بعد صدودها<sup>(٦)</sup>

والأنواء ترغمها يد الممدوح أحيانا على أن تسح الماء، وتسقي الأرض: [الخفيف]

سَخَسَتْ ماءها على كل أرضٍ      بعدما صافحت به الجوزاء

(١) السابق، ج ١، ص ٣١٩

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١٠٠٨

(٣) ابن قتيبة، الأنواء، ص ١٠

(٤) انظر أبو سويلم، أنور عليان، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ص ٧٢-٧٣

(٥) انظر المرزوقي، الأزمنة والأمكنة، ج ١، ص ٢٨٤

(٦) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٦٠٤

فَحَكَتْ كَفْكَ الَّتِي تَخْلُفُ الْمُزْنَ      نَ عَلَيْنَا فَتُرْغَمُ الْأَنْوَاءُ<sup>(١)</sup>

وهو يطلب من آل طاهر أن يكون كالأنواء في إغداقهم، ويشبههم بنجوم السماء، ليسوغ

ذلك المطلوب: [المتقارب]

أَلَا أَبْلَغُ لِيَدِيكَ بَنِي طَاهِرٍ      أَسَاءَ الْخَلَافَةِ مِنْ دَائِهَا

عَلَّوْتُمْ عَلَوُ نَجُومِ السَّمَاءِ      فَتَوَوُّوا عَلَيْنَا كَأَنْوَائِهَا<sup>(٢)</sup>

وفي وصفه للخمرة، نجد تشبيها لافتا، فهو يرى فيها قطرات الطل التي نثرتها الأنواء

على الأزهار: [الكامل]

نَظَمَ الْحَبَابَ عَلَى شِقَائِقِ أَرْضِهَا      نَثَرُ اللَّالِئِ مِنْ نَدَى الْأَنْوَاءِ

لَمْ أَذَرِ: هَلْ أَبَدَتْ حَبَاباً زَاهِراً      أَوْ عَكَسَ نَوْرَ كَوَاكِبِ الْجُوزَاءِ؟<sup>(٣)</sup>

وعندما يتذكر الأحباب، يدعو لهم بالسقيا، ويدعو نوء السماء أن يسقيهم ماء السحاب،

سحا غدقا، كما سقت عبراته خديه لفراقهم: [الكامل]

الْمَوْتُ دُونَ تَفْرِقِ الْأَحْبَابِ      وَعَذَابُ نَسَائِهِمْ أَشَدُّ عَذَابِ

فَسَقَاهُمْ نَوْءُ السَّمَاءِ بِمَا سَقَوْا      خَذِيكَ بِالْعِبْرَاتِ صَوْبَ سَحَابِ<sup>(٤)</sup>

والنماذج على ذلك كثيرة، وهي في الأغلب لا تمثل فاعليات الدهر السلبية، بل تتدرج

في إيجابياته القليلة، حيث تكون النجوم والأنواء مرآيا لإضاءة الداخل من وحشة الخارج، فهي

(١) السابق، ج ١، ص ٨٤

(٢) نفسه، ج ١، ص ١٢٢

(٣) نفسه، ج ١، ص ١٣٦

(٤) نفسه، ج ١، ص ٣٣٣

تسكن الجانب المشرق من الدهر، ولا نكاد نرى فيها تلك المناجاة الوجودية التي نجدها عند بعض الشعراء<sup>(١)</sup>، فهل كانت نظرته إلى الشمس والقمر كذلك؟.

## ٢. الشمس والقمر

نظر الناس منذ فجر التاريخ إلى السماء بشيءٍ من القداسة، وتأملوا تلك الكائنات المرصعة فيها، ولاسيما الشمس والقمر، فهما الأكثر مساسًا بالحياة على الأرض، وهما الأكثر إثارة للتفكير والتأمل. ونظرًا للغموض الذي يكتنف هذا الوجود لدى الإنسان البدائي، وبحسه الحثيث عن سر وجوده وكيونته، كان البحث عن المعبود، فاتخذ كثير من الناس الشمس إلهة، وكذا اتخذ آخرون القمر.

وقد كانت " الشمس والقمر محور الاعتقادات الفلكية والدينية عند البدوي، ذلك أن القمر مرتبط برعاية قطعانه على ضوء نوره، بينما كانت الشمس تتعلق بحياة زراعته لتمنحها الدفء والنمو والحياة"<sup>(٢)</sup>.

ويؤكد عبدالله الطيّب في (المرشد إلى فهم أشعار العرب) أن الشمس كانت معبودة سابقة عند الساميين، وأنها كانت إلهة للخصب، ومن هنا شبه العرب المرأة بالشمس، ولا ريب عنده أن القمر كان عند العرب من الآلهة المذكورة، ويحسبه كان زوج الشمس، لذلك غلبوه عليها، فقالوا ( القمران )<sup>(٣)</sup>.

(١) على الرغم من التقارب في النظرة بينه وبين المعري إلى التشاؤم من الدهر، إلا أننا لم نلمس في شعره عن النجوم والأنواء، ما نلمسه عند المعري من النزعة الوجودية القلقة.

(٢) حتي، فيليب، تاريخ العرب المطول، دار الكشاف، بيروت، ط ٣، ١٩٦١، ج ١، ص ١٣٥

(٣) انظر الطيّب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٧٠، ص ٨٨٠

ولكن الطيب لم يقدم ما يؤكد هذه المقولة، فكيف تكون الشمس رمزاً للخصوبة عند من يراها محرقة؟ وهل شبه العرب النساء بالشمس لهذا السبب، أم أن ذلك التشبيه اتخذ بُعداً جمالياً؟ فنحن لا نجد شاعراً يصور أنثى ولوداً بأنها الشمس لخصوبتها.

والبحث في هذه الاتجاهات، ليس موضوعنا، وإن كنا نعتقد أن هذه المعتقدات انسربت إلى شعر ابن الرومي، وشكلت جزءاً من محاور تشبيهاته، فكثيراً ما تحدث عن التزاوج بين القمر والشمس: [السريع]

رُفَّتْ إِلَى بَدْرِ الْبَدَجِيِّ الشَّمْسُ      وَلاَحَ سَعْدٌ وَخَبَا نَحْسُ  
ذَلِكَ عَرَسَ الدَّهْرُ مِنْ أَجْلِهِ      حَنْ غَدًا، وَالتَّقَّتِ الْأُمْسُ<sup>(١)</sup>

وهو إذ يرى في ذلك عرس الدهر، فإنما يقر بأن وجودهما هو أحد مظاهر الدهر السماوية، وذكر ذلك في غير موقع، وهو في كل لا يغفل ذكر الدهر ومكانته: [السريع]

قَدْ رُفَّتِ الشَّمْسُ إِلَى الْبَدْرِ      يَا لَكَ مِنْ قَدَرٍ وَمِنْ قَدَرِ  
لَا زِلْتَ تَأْوِينَ إِلَى ظِلِّهِ      مَا آوَتْ الدُّنْيَا إِلَى الدَّهْرِ<sup>(٢)</sup>

ويلحظ في أبياته تأنيث الشمس، وتذكير القمر، كما يلحظ تأنيث الدنيا وتذكير الدهر، لتتساوى بذلك نظرته إلى القمر (الدهر) بنظرته إلى الشمس (الدنيا)، فتتبري الفاعلية للقطبيين المذكرين، ففي الزفاف كانت الشمس تزف إلى القمر عبر فعل مبني للمجهول، لا تكون الشمس فيه فاعلاً حقيقياً، وإن أسند الفعل لها على النيابة، أما الفاعلية فتتبدى في سلطة القمر، في قيامه بتقبيل عارض الشمس:

[الكامل]

أَبْصَرْتُهُ وَالْكَأْسُ بَيْنَ فَمٍ      مِنْهُ وَيَسِينُ أُنَامِلُ خَمْسٍ

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ١١٨٥

(٢) نفسه، ج ٣، ص ٩٦٩

فكانها وكان شاربها قمرٌ يقبلُ عارضَ الشمس<sup>(١)</sup>

وفي هذا الإطار يؤكد نصرت عبد الرحمن أن الجاهليين عبدوا "ثالوثًا مكونًا من القمر والشمس وعثر، وكان هذا الثالوث أشبه بعائلة مقدسة من أب وأم وولد"<sup>(٢)</sup> ويرى أن المقصود بعثر هو الشعري، لا كما يرى المؤرخون بأنه الزهرة<sup>(٣)</sup>، ويبدو أن ذلك انسرب أيضا إلى شعر ابن الرومي، فأكد هذا التزاوج في غير موضع، وتحدث عن الإنجاب في غير موضع، وإن اختلفت تسميات الأبناء:

[السريع]

بدرٌ وشمسٌ ولدا كوكبا أقسمتُ بالله لقد أنجبا  
بدرٌ وشمسٌ أبوا مُشترِعا ما نازعتُ شرواه أم أباه<sup>(٤)</sup>

وأما نظراته المنفردة لكل من الشمس والقمر، فقد اتخذت منحى جماليا حينها، ومناحي نفسية أحيانا أخرى، وكانت الغلبة في شعره للحضور القمري، فهو يرى البدر قريبا على الرغم من بعده، وهذا القرب بالنور الذي ينبعث منه إلى الأفاق، فينتشر في فضاء الشاعر ويؤنس نفسه، والأنس والبهجة من المظاهر النفسية التي كان يعكسها القمر على الشعراء: [السريع]

لا اشتكي البدرَ على بُعدِهِ لقد أضاعتُ لي آفاقُهُ  
ليس بمكفورٍ ولا ضائعٍ أيناسُهُ نفسي وإفاقُهُ<sup>(٥)</sup>

وهو يوائم بين حسن البدر وجماله، وبعد مناله، ومقدرته الفيضة في نزول المطر والخصب والنماء، وهي إشارات بقي لها ظلالها في الوعي العربي، إذ ربطوا بين نزول المطر واحتباسه، والأنواء ومنازل القمر:

[مجزوء الرمل]

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص ١١٧٥

(٢) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢م، ص ١١٣

(٣) نفسه، ص ١١٣

(٤) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص ٢٣٢

(٥) نفسه، ج٤ ص ١٦٩١

يسا شبيهة البدر في الحُسْن      —————      سن وفي بعد المنال  
جُد فقد تنفجر الصخ      —————      رة بالماء الزلال<sup>(١)</sup>

وكثيرا ما ارتبطت صورة القمر عنده بتشبيهات ومقاربات غريبة، كذلك التي شبه فيها  
الريغف بالقمر<sup>(٢)</sup>، وكثيرا ما نجد لديه مقطوعات كاملة في القمر وهو هلال تحديدا متخذا فيها  
بعدا تأمليا خلاقا<sup>(٣)</sup>.

### ٣. الرياح والمطر:

تكررت مفردات الريح والرياح في شعر ابن الرومي ما يربو على مئة مرة، وهي في  
المجمل كانت تتناوب في المعنى، فاستخدم الرياح للدلالة على الخير والشر، كما استخدم الريح  
لذات الغرض، وكثيرا ما اقترنت هذه المفردات بمفردات أخرى دأب الشعراء على استخدامها،  
كالسواقي والعواصف والهوج والهبوب وغيرها، وهذا الاقتران في الأغلب يحمل فاعلية من  
فاعليات الدهر، وذلك من خلال القوة والقدرة على التغيير: [المجنث]

إذا تطاولت فسأذكر      أن الرياح ستعصف  
وأن كل طويـل      هبت له متقصـف

(١) السابق، ج ٥، ص ١٩١٠

(٢) انظر نفسه، ج ٣، ص ١١٠، [البسيط]

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به      يحو للرقاقصة وشك اللحم بالبصر  
مسا بين رؤيتهما في كفه كـرة      وبين رؤيتها وراء كالمـر  
إلا بمقدار ما تتداح دائـرة      في صفحة الماء يرمى فيه بالحجر

(٣) انظر، الحوراني، محمد، القمر في الشعر العربي القديم، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، للزرقاء  
٢٠١٠، المبحث الثالث، من الفصل الثالث: قمر ابن الرومي.



فَالدَّهْرُ إِنْ جَرَتْ يَوْمًا      بِدِيلٍ مِنْكَ وَيَنْصَفُ<sup>(١)</sup>

إن الإدالة التي يقوم بها الدهر، يستخدم لها سلاح الرياح، فهي في حال هبوبها، لا يقف أمامها متناول، وهي تقسو على الشاعر فتزيره الموت عندما تسعى في اضطراب الموج، ولعل خشية منها هي التي جعلته يتحاشى ركوب البحر:

[الوافر]

وَكَمْ يَوْمٍ أَرَانِي الْمَوْتَ فِيهِ      جُنُونُ الْمَوْجِ فِي هَوَجِ الْجَنُوبِ  
فَمَنْ يَطْرِبُ إِذَا هَبَّتْ جَنُوبٌ      فَلَسْتُ لَهَا - وَعَيْشُكَ - بِالطَّرُوبِ  
إِذَا سَقَطَتْ خَشْيَتُ لَهَا هُبُوبًا      وَإِنْ هَبَّتْ جَزَعْتُ مِنَ الْهَبُوبِ<sup>(٢)</sup>

فهذا الجزع الذي تتسبب به الرياح هو جزء من جدار الرهاب الذي بناه الدهر أمام عينيه،

فهو يخشاه، على الرغم من يقينه بأنها تكون أحياناً كاذبة كعود الممدوح:

[المتقارب]

يُبَارِي الرِّيحَ بِمِثْلِ الرِّيَا      حِمْمٍ مِنْ كَاذِبَاتِ مَوَاعِيدِهِ<sup>(٣)</sup>

أما رياح الصبا التي كثيراً ما أفاض بوصفها الشعراء؛ فقد كان لها حضور في شعره،

وخاصة في مقطوعاته الوصفية، يقول في وصف روضة:

[الطويل]

إِذَا شِئْتُ حَيَّنِّي رِيَّاحِينَ جَنَّةٍ      عَلَى سَوْقِهَا فِي كُلِّ حِينٍ تَنْفَسُ  
تُلَاعِبُهَا أَيْدِي الرِّيحِ إِذَا جَرَتْ      فَتَسْمُو وَتَحْنُو تَارَةً فَتَنْكَسُ  
إِذَا مَا أَعَارَتْهَا الصَّبَا حَرَكَاتِهَا      أَفَادَتْ بِهَا أَنْسَ الْحَيَاةِ فَتَوْنَسُ  
تَوَامِضُ فِيهَا كُلَّمَا تَلَعَ الضُّحَى      كَوَاكِبُ يَذْكُو نُورُهَا حِينَ تُشْمَسُ<sup>(٤)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٤، ص ١٦١٩، وقد وضعها المحقق تحت مجزوء المنسرح وهي من المجتث.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٢٥-٢٢٦

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٧٧٩

(٤) نفسه، ج ٣، ص ١٢٣١

في هذه المقطوعة تتبدى فاعلية الرياح الهادئة في الطبيعة، في صورة جمالية لجنة أرضية مليئة بالرياحين، وهي رياحين تلاعبها الرياح بأيديها، فتهاز سيقانها، وترتفع ثم تتحني، وتلك الانحناءة هي تحية الرياحين للشاعر، وهي تزهو بنبض الحياة وأنسها الذي تستعيره من ربح الصبا، وتومض بجمالها الذي تستمد من نور الكواكب.

وكثيرا ما ارتبطت الرياح عنده بالمطر، وهما كثيرا ما يقرنان لتشكيل بؤرة دهرية تعصف بالأرض، وتغير الديار، هي ذاتها البؤرة التي جعلت الشعراء يقفون على الأطلال، التي تغوها الرياح، ويغير ملامحها المطر:

[البسيط]

يا دارُ أقوت بأوطاس وغيّرها من بعد ساكنها الأمطارُ والمور<sup>(١)</sup>

وقد استخدم ابن الرومي المطر دالا على الخير والشر، ولم يقصره على الشر فحسب، بيد

أنه أكثر من استخدام الغيث، ولا سيما في إطار السقيا:

[الطويل]

سقى الغيث ميتاً خطاً بالدير قبره فواراه إلا سُودداً لم يواره

بأقرب دارٍ لا أرى الدهرَ وجهه فيا بُعدَ مرآه، ويا قُربَ داره<sup>(٢)</sup>

فهو يطلب السقيا للميت من الغيث، ذلك الميت الذي بقي سداد رأيه ماثلاً بعد موته، وهو

على الرغم من قرب داره (قبره) إلا أنه بعيد عن النظر.

وعنما يذكر ممدوحه؛ يذكره عطاؤه بالغيث، ويكون الغيث مرعيا عند الجذب

والأزمات، وكذا نوال الممدوح، فهو كالغيث في الأزمة، كما أن رأيه كالنجم في الليل الذي اشتد

ظلامه:

[السريع]

(١) السابق، ج ٣، ص ١١٠٧

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١١٣

منبلجُ الراي غزيرُ الندي      صاحبُ يومٍ مُنْظَرِ مُشْمسِ

نوالُهُ كالغيثِ في أزيمةٍ      ورأْيُهُ كالنجمِ في حنْدِسِ<sup>(١)</sup>

كانت هذه بعض مظاهر الدهر السماوية في شعره، وهي إذ تختلف في الدلالة من بيت إلى آخر، ومن قصيدة لأخرى، فإنها لا تعدو كونها أدوات بأيدي الدهر، يستخدمها بالكيفية التي يريد، وفي الأغلب يكون ذلك الاستخدام سلبياً.

---

(١) السابق، ج ٣، ص ١٢٣٧

## الفصل الخامس

دهريات ابن الرومي

(دراسة تطبيقية)

## توطئة

سبق أن أشرت إلى كثرة النصوص الدالة على موضوع هذه الدراسة، ولما كان الهدف هو جلاء الحضور الدهري في شعر ابن الرومي؛ انطلق هذا الفصل من تحليل نماذج كاملة للوقوف على فاعلية الدهر، وأثرها في البناء الكلي للنصوص.

من هنا؛ جاء اختيار أربع قصائد، تختلف في أغراضها، ومضامينها، وأحجامها، فتم اختيار نموذج في الطرد، وثنان في الرثاء، وثالث في المدح، والأخير في الشيب والشباب، وهي نماذج أراها ممثلة للظاهرة، دالة عليها، هذا فضلا عما تقدم من تحليل جزئي أو كلي لنماذج مختلفة في ثنايا هذه الدراسة.

وقد رأيت أن من موجبات هذه الدراسة تقسيم النصوص - على اختلاف أحجامها - إلى مقاطع يحكمها المشهد المعنوي غالبا، وتتبلور من خلال كل مقطع سمات أسلوبية جمالية، تلتحم بالمعنى، وتشكل معه ملامح القصيدة الفنية، وصولا إلى ربط تلك المشاهد بالمنظومة الكلية لرؤية الشاعر، ومن ثم امتلاء تلك الرؤية بفاعلية الدهر.

## النموذج الأول

### قصيدته في الطرد [الطويل]

#### بين يدي القصيدة (١)

هذه القصيدة تتكون من مئة بيت وبيت، وهي قياساً بقصائده، لا تعد من المطولات المفرطة في الطول، إذ ربت بعض مطولاته على ثلاثمئة بيت، وهي مطولات قلما نجد من ينبري لدراستها دراسة وافية، اللهم؛ إلا إذا استثنينا بعضها كقصيدته في رثاء المغنية بستان، وقصيدته في رثاء البصرة، ولعل هذا الطول المفرط هو ما جعل الدارسين يناون عنها، إذ إن تحليل قصيدة بهذا الحجم، تستغرق وقتاً طويلاً ودراسة مطولة، فضلاً عن صعوبة الجمع بين السوابق واللاحق، ولعل هذا كان أحد أسباب تجزيء الكثير من القصائد، والوقوف على تحليل بعض تلك الأجزاء، وهو ما أراه بئراً للنصوص، وإخراجاً لها من إطار التجربة المتكاملة، "فالتجربة في قصيدة شعرية لا تتجزأ بل تظل تجربة موحدة حتى مع تعدد موضوعاتها وتنوعها" (٢).

وعوداً إلى القصيدة نجد أن كثيراً من الدارسين عرضوا لأحد مقاطعها، وهو المقطع الذي يتحدث عن غروب الشمس، حتى عدّ هذا المقطع وكأنه جزء مستقل بذاته... بل إن من يطلع على بعض تلك الدراسات، يخيل إليه أن هذا المقطع هو القصيدة، وربما أدرجه في غرض الوصف للطبيعة، دون حساب للبعد الوجودي الذي يجعل هذا المقطع جزءاً قاصراً بذاته، متمماً بغيره لإثراء التشكيل الفني، والتجربة الشعرية المتكاملة...

(١) انظر القصيدة في ديوانه، ج ٤، ص ١٤٧٣-١٤٨٠

(٢) الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩، ص ٥١.

من هنا فقد عمدت إلى تقسيم القصيدة إلى أربعة مقاطع، لا بهدف تقطيع أوصالها، وإنما بهدف تسهيل الدراسة، ومن ثم الجمع بين هذه المقاطع لبلورة رؤية شمولية لموضوع القصيدة وقيمتها الجمالية.

بدائية:

ترتكز القصيدة على مقاطع أربعة، توطر في مجملها حركة الوجود ومسيرة الزمن، الذي يمكن أن نعهده البؤرة الأساس في تكوين (القصيدة)، والذي ينسرب من خلال إحساس عميق بآثره في الوجود الإنساني.

المقطع الأول: بكاء الشباب (١-١٠)

- |                                  |                               |
|----------------------------------|-------------------------------|
| ١. بكيت فلم تترك لعينك مدمعا     | زماناً طوى شرخ الشباب فودعا   |
| ٢. سقى الله أوطاراً لنا ومآرباً  | تقطع من أقرانها ما تقطعا      |
| ٣. ليالي تنسبني الليالي حسابها   | بلهنية أقضي بها الحول أجمعا   |
| ٤. سدى غيرة لا أعرف اليوم باسمه  | وأعمل فيه اللهو مرأى ومسمعا   |
| ٥. إذا ما قضيت اليوم لم أبك عهده | وأخلفت أدنى منه ظلاً وأفنعاً  |
| ٦. فأصبحت أقتص العهود التي خلت   | بأهمة محققوق بأن يتفجعا       |
| ٧. أحن فاستسقي لها الغيث مرة     | وأثني فاستسقي لها العين أدمعا |
| ٨. لأحسن الأيام بيني وبينها      | بديناً وإن عفت على ذاك مرجعا  |
| ٩. أعاذل إن أعط الزمان عنائه     | فقد كنت أثني منه رأساً وأخذعا |
| ١٠. ليالي لو نازعته رجع أمسه     | ثني جيده طوعاً إلي ليرجعا     |

في المقطع الأول الذي يمكن أن نصطلح على تسميته "بكاء الشباب" وهو أصغر المقاطع، إذ يتكون من عشرة الأبيات الأولى، يفجونا الشاعر بهذا الحس المأساوي المنبثق من الفعل "بكيت" الذي يحمل شدة الحزن والانكسار أمام تصاريف الزمن، وعوادي الدهر، في فعلها

المستمر في الجسم البشري من حيث هو انعكاس مادي لحقيقة الصراع، وذلك عبر التغيير الذي يطرأ عليه والناتج عن فاعلية الزمن.

إن الزمن هو المحور الذي يدور حوله المقطع، وهو الأساس الذي تصدر عنه المراجعة المتشحة بالفعل "بكيت" لتشكل هذه الكلمة الافتتاحية خلاصة المقطع ونتيجته- وإن ابتدأ بها-، وهي كلمة تتربع وظلالها على امتداد المقطع عبر كلمات: "مدمعا، ودعا، تقطعا، أبك، آهة، ينقجعا، أدمعا، غفت"، وهي في المجمل تمثل المصير الذي آل إليه الشاعر، وهو مصير بئيس عاجز متألم، مصير من يحس بقرب الخاتمة فيبكي البداية، وما بين هذه وتلك يقف الزمن عبر مجموعة من الأشكال اللغوية في ذاته "زماناً، ليالي، الليالي، الحول، اليوم، عهده، العهود، الأيام، الزمان، أمسه" وفي ذات الشاعر عبر مرحلتين الشباب والشيب "ذلك أن أفجع مأساة هي مأساة الشباب، الذي يصبح هرمًا، القوة التي تصبح عجزاً، والعافية التي تتحول مرضاً، ويتولاه فيها شعور العدم، ولئن كان ذلك واقع الناس جميعاً، فهو دون شك واقع ابن الرومي بالذات؛ لأن شهوة الحياة ما برحت تتأكل في أعصابه، بعد أن اجتاز شبابه، دون أن يتيسر بإشباعه"<sup>(١)</sup>، إن إحساسه المفرط ذلك؛ جعله يستشعر المرارة، ويستغرق في البكاء حتى آخر دمة: فلم تترك لعينك مدمعاً...

ونستطيع والحال هذه، أن نجعل المقطع في إطارين:

الإطار الأول: صورة الحاضر (الشيب): وهي صورة مملوءة بالتفجع والحزن والبكاء على الماضي (الشباب)، وهو ماضٍ نقضى ومات، فحق له السقيا، التي تتكرر ثلاث مرات في البيتين الثاني والسابع، في الأول تحمل دلالة التحسر، وفي الآخرين دلالة الحزن، إذا يستسقي لها (مرحلة الشباب) الغيث تارة، وتارة يستسقي لها دموع العين:

(١) إيليا حاوي، ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، ص ٣٢٠.



في هذه الصورة، شاعر كسير - لا يملك سوى البكاء.

- يستسقي لشبابه الميت.

- لا يملك سوى الذكريات.

- لم يعد يهمه حاضره إذ يشعر باللاجئ.

وهو يعاني من:

- الحنين.

- الانقلاب.

- تسليم العنان للزمن.

الإطار الثاني: صورة الماضي (الشباب)، وهي تمثل الجانب المشرق في الحياة، ففيها:

- قضاء الأوطار والمآرب.

- السعة وطيب العيش.

- عدم الإحساس بالزمن.

- الصحة والمال.

- إحسان الزمن.

- القوة.

- إمساك الشاعر بعنان الزمن.

من هنا، ندرك أن الشاعر يتساوى عنده الإحساس بالفناء مع المشيب، كيف لا وهو يريد

الموت؟ ويتساوى عنده الإحساس بالحياة مع الشباب، وهو كما نعلم ذروة القوة والانغماس في

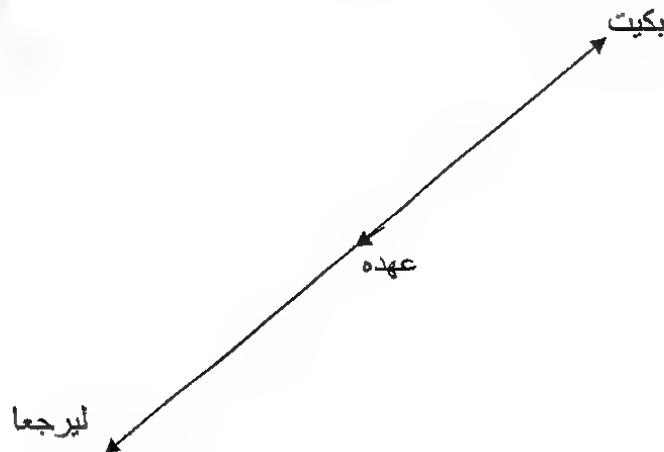
ملذات الحياة.

وفي البيت السادس تنبيري لنا صورة غريبة للزمن، إذ جسد العهود الخالية وهي أيام لهو وترف وحياة رغيدة، وهي جميعها وإن كانت مباحة، تنكرها العهود الحاضرة (عهد الشيب)، والذنوب قصاص، فما فات بعرف الحاضر ذنب يستدعي القصاص، والقصاص من جنس العمل... لذا يكون الحكم بالعذاب الداخلي والتفجع والحزن والحرقة والآهات والعذابات.

كما تنبيري في البيت التاسع صورة فريدة إذ يشبه الزمان بالحصان وهو رمز للانطلاق والقوة، بيد أن عنان هذا الحصان بيد فارسه الشاعر (الشاب) الذي كان قادراً على كبح جماح هذا الزمن، فيثبته عن مأربه، إلا أن الزمان تحول واستطاع أن يمسك زمامه، في إشارة إلى ضعف الشاعر (الشيخوخة).

وهو إذ يبدأ المقطع بالفعل "بَكَيْتَ" فإنه يختمه بالفعل "ليرجعا" وكنا قد عرفنا ما دأب عليه من تعليل لكل ما يقول... بل إنه يستغرق في التعليل... لكنه هنا يربط بداية المقطع بنهايته ليكون البكاء من أجل أن يرجع الشباب...

ولو رسمنا خطأ مستقيماً بين كلمة البدء (بكيت) وكلمة الختام (يرجعا) لكان متوسط طول الخط في نقطة البؤرة يلتقي بكلمة عهده في البيت الخامس على الشكل الآتي:



وإذا ما عرفنا أن ابن الرومي كان يسرف في حديثه عن الشيب وذكريات الشباب، وأن مقدمات قصائده المطولة في الأغلب كانت أشبه برثاء النفس رثاءً مستفيضاً قد يستغرق جلّ قصائده أحياناً... إذا ما عرفنا ذلك كان من حقنا أن نتساءل: لم كان مقطع بكاء الشباب هنا أقصر المقاطع؟

يبدو لي أن هذا المقطع كان الأقصر مع أنه الجوهر، ذلك أن المقاطع الأخرى جاءت لتعززه وتؤكد مضمونه، وهو ما يؤكد - ما سلف - من أن القصيدة كتلة واحدة تحمل بعداً وجودياً عميقاً، وفلسفة تتمثل بالإحساس بالزوال والفناء.

#### المقطع الثاني: رحلة الصيد (١١-٢٢)

- |                                 |                                 |
|---------------------------------|---------------------------------|
| ١١. وقد أغتدي للطير والطير هجّع | ولو أوجست مغدائي ما بتن هجّعاً  |
| ١٢. بخليّن تما بي ثلاثة إخوة    | جسومهم شتى وأرواحهم معاً        |
| ١٣. بني خلة لم يفسد المحل بينهم | ولا طمّع الواشون في ذاك مطعماً  |
| ١٤. مطيعين أهواء توافت على هوى  | فلو أرسلت كالنبيل لم تعد موقفاً |
| ١٥. تجلي عيون الناظرين فجاءة    | لنا منظرًا مروى من الحسن مشبعاً |
| ١٦. إذا ما رقعنا مقبلين لمجلّس  | طلعنا جميعاً لا نغادر مطلعاً    |
| ١٧. كمنطقة الجوزاء لاحت بسحرة   | بعقب غمام لائح ثم أقشعاً        |
| ١٨. إذا ما دعا منه خليل خليله   | بأفديك لباه مجيباً فأسرعاً      |
| ١٩. وإن هو ناداه سحيراً لذّجة   | تنبّه تبهان الفؤاد سرعراً       |
| ٢٠. كأن له في كل عضو ومفصل      | وجارحة قلباً من الجمر أصمماً    |
| ٢١. فشمّر للإدلاج حتى كأنما     | تلفّ به الأرواح سمعاً سمعاً     |
| ٢٢. كأنّي ما روحت صحتي عشية     | نساجل مخضّر الجنابين مترعاً     |

في المقطع الثاني الذي يتكون من الأبيات (١١-٢٢) والذي اصطلاحنا على تسميته

(رحلة الصيد) نجد شاعرنا "ينغمس في جو الطبيعة منساقاً مع رفاق له يقتلون الطير والحيوان

إشباعاً لنهمهم الغريزي، فيبدو له أن يسير معهم شوطاً أو أشواطاً، ثم يشاركهم في البهجة،

والقَهْقَهة، واللُغْط، ويصف ما كانوا فيه من لهو، ومسرات، موفقين فيما اصطادوه، ناشطين لما كانوا له من مرح، وحركة فنية دائمة<sup>(١)</sup>.

فهو في هذا المقطع يخرط في لعبة الوجود، في الغالب والمغلوب، في القوي والضعيف، فإذا كان مفعولاً للدهر في المقطع السابق فهو في هذا المقطع يتحول إلى فاعل في يد الدهر لقهر ما هو أضعف... إنها حقيقة الصيد؛ إنها قضية قتل لحياة بريئة... هكذا يتبدى صراع الوجود:

وقد اغتدي للطير والطير هجّع ولو أوجست مغدای ما بستن هجّعا

إن هذه الطيور النائمة بسلام، والمستغرقة في راحتها، دون أي إحساس بالخوف، لا تعلم ما يخبئه لها الدهر، فهو كما يقتنص حياة الإنسان على حين غرة، يستخدم الإنسان نفسه ليكون شريكاً في اقتناص حياة هذه الطيور الهاجعة بطمأنينة.

إن رحلة الصيد هذه مخصصة لصيد الطير عبر حركة انتقال لفظية (اغتدي، مغدای، للطير والطير، هجّع هجّعا) وحركة انتقال حركية تتمثل بالصحبة المتحددة في الهدف والروح... وكأنها صبحه مركبة فعلاً على جسد واحد:

جسومهم شتى ← وأرواحهم معاً

لم يفسد المحل بينهم ← لا يجد الوشاة إلى فرقتهم طريقاً

أهواؤهم المتعددة ← صبّت في هوى واحد

متعاونون تماماً ← مطيعون تماماً

إن هذه الوحدة التي يندغم فيها ورفقته، ما هي إلا وجه من وجوه المشاركة الفاعلة في جريمة الدهر، وهي مشاركة جبلت عليها الكائنات، بل هي مشاركة تنبع من غريزة جعلت

(١) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص ١٣٢.

الشاعر يبدأ مقطعه بالفعل (أغندي) ويختمه بالوصف "مترعاً" وهو وصف يوحي بالامتلاء بالشر

اغندي — مترعاً.

وإذا أوصلنا بين قوله: (أغندي) في بداية المقطع، وقوله: "مترعاً" في نهايته بخط

مستقيم، تكون بؤرة ذلك الخط هي كلمة (المجلس) لتتقاطع معها البداية والنهاية:



وكان المجلس يتمثل في هدنة الحياة التي تتساق مع عهد الشباب الذي شكل بؤرة

المقطع السابق، وبهذا يكون المجلس "الشباب" ذا رونق ومنظر يجلي عيون الناظرين بحسن

مشبع، وذا قوة إذ يتحد الرفقة جميعاً..

ومن اللافت في هذا المقطع كثرة استخدامه أسلوب الشرط:

ولو أوجست ← ما بتن

فلو أرسلت ← لم تعد

إذا ما رفعنا ← طلعنا

إذا ما دعا ← لباه

إن ناداه ← تنبه

ومن اللافت أيضاً أن كلمة "لمجلس" التي شكلت واسطة المقطع جاءت في سياق الشرط:

إذا ما رفعنا مقبلين لمجلس .

وهي هنا نحيلنا إلى المقطع السابق إذ إن كلمة (عهده) التي شكلت الواسطة في ذلك

المقطع جاءت في ذات السياق الشرطي:

\_\_\_\_\_ إذا ما قضيت اليوم لم أبك عهده.

وهذا السياق الشرطي هو الوحيد في المقطع الأول.

وثمة أمر لاقى في هذا المقطع وهو غلبة الجناس الاشتقائي، الذي لا يكاد يخلو منه بيت:

أغتدي \_\_\_\_\_ مغداي ←

طمع \_\_\_\_\_ مطمعا ←

الناظرين \_\_\_\_\_ منظر ←

لاحت \_\_\_\_\_ لائح ←

تنبّه \_\_\_\_\_ نبهان ←

سمعاً \_\_\_\_\_ سمعماً ←

وهو غالباً ما يشيع الحركة في هذه الأبيات، وهي حركة ترفدها صنوف (من) التكرار

على مستوى الكلمة:

للطير \_\_\_\_\_ والطير ←

هجع \_\_\_\_\_ هجعا ←

خليل \_\_\_\_\_ خليله ←

أو على مستوى الحروف: سرعرا ←

سمعماً

وإذا علمنا أن السرعة هو الشاب الفتى، والسمع هو الداهية الخفيف السريع، ووجدنا

أن الثانية تتمثل بالأولى، إذا علمنا ذلك أدركنا انسراب دم الشباب في المقطع، واندغامه في

المقطع الأول ليشكلا ثنائية الشيب والشباب، الحياة والموت، وهو ما يؤكد المقطع الثالث .

المقطع الثالث: شمس الأصيل ، الأبيات من (٢٣-٣٤)

- |                                 |                                |
|---------------------------------|--------------------------------|
| ٢٣. إذا رنقت شمس الأصيل ونفست   | على الأفق الغربي ورساً مذعذا   |
| ٢٤. وودعت الدنيا لتقضي نحبها    | وشوّل باقي عمرها فتشعشعا       |
| ٢٥. ولاحظت النوار وهي مريضة     | وقد وضعت خذاً إلى الأرض أضرعا  |
| ٢٦. كما لاحظت عواده عين مدنف    | توجّع من أوصابه ما توجعا       |
| ٢٧. وظلت عيون النور تخضل بالندى | كما اغرورقت عين الشجيّ لتدمعا  |
| ٢٨. يراعيها صورا إليها روائيا   | ويلحظن الحاظاً من الشجو خشعا   |
| ٢٩. وبين إغضاء الفراق عليهما    | كأنهما خلّيا صفاء تودّعا       |
| ٣٠. وقد ضربت في خضرة الروض      | من الشمس فاخضر اخضراراً مشعشعا |
| ٣١. وأذكى نسيم الروض ريعان ظله  | وغنّى مغني الطير فيه فسجعا     |
| ٣٢. وغرد ربيّ السذاب خلاله      | كما حنّحت النشوان صنجا مشرعا   |
| ٣٣. فكانت أراتين السذاب هناكم   | على شدوات الطير ضرباً موقعا    |
| ٣٤. وقاضت أحاديث الفكاهات بيننا | كأحسن ما فاض الحديث وأمتعا     |

إذا كان المقطعان السابقان - مع ما يبدو ظاهرياً من اختلاف بينهما- يرسمان لنا ملامح

التشبث بالحياة أمام سطوة الدهر، فإن هذا المقطع يحمل لنا ملامح فلسفة عميقة في النظرة إلى

حتمية الفناء والزوال، وحرى بنا أن ننظر إليه نظرة أعمق من كونها مشهداً وصفيّاً لأحد

مظاهر الطبيعة، فالطبيعة "التي عهدناها ضاحكة بهيجة في شعر ابن الرومي تبدو في لوحة من

لوحاته البديعة على النقيض من ذلك"<sup>(١)</sup>، فهي تبدو لوحة متشحة بمحاولات تفسير أبرز أسرار

الوجود، وأعمقها أثرا في الشاعر، فالشاعر الذي يرى تغير سحنته، وانكماش ملامحه،

(١) عيسى، فوزي: في الشعر العباسي، ص ٣٦٨.

وانخفاف مباهاجه وزوالها<sup>(١)</sup>، يربط ذلك بمشهد غروب الشمس، بعد أن كانت مليئة بالحياة، ومالئة غيرها بالحيوات، وهو ما اصطلح علماء النفس المحدثون على تسميته بالاقتران الذهني<sup>(٢)</sup>، فمشهد الغروب إذاً يستدعي حال الشاعر ليرى نفسه التي تنوب وتتلاشى في مشهد الشمس التي تأفل مودعة الدنيا والكائنات، حزينة، شاحبة، باكية...

فالشمس هنا؛ تودع الكون لتقضي نحبها، وهي تنثر أشعتها الصفراء، تلك الصفرة التي تدل على الذبول والشحوب والموت... إن هذه الأم المودعة تستشعر الفراق الممض والخروج من الحياة إلى السكون، وهي في لحظة الاحتضار تنحدر إلى الأرض فتلامسها بخدها في مذلة ووهن لتودعها الوداع الأخير، وقد أخذت تنتظر في ضعف إلى عودها من الأزهار والنوار، وعيونها تمتلئ بالدموع، فهي تغادر ليتشح كل من يحبها بالحزن والعبوات<sup>(٣)</sup>، وهنا يتحول الجو إلى مأتم حقيقي عبر مجموعة من مفردات الموت "ودعت، نحبها، مريضة، أوصابه، توجعاً، الفراق، لتدمعاً، صفرة" وهي أوصاف وإن جاءت في معرض مشهد الشمس الآفلة، إلا أنها تجمع كل عناصر الحزن والفجعة على شباب ابن الرومي الراحل، من مشاعر حزينة أقامها بين الشمس والكائنات لحظة احتضارها مستخدماً مجموعة من الصور اللونية الدالة على المرض والانكسار، وهو لم يرَ في رحيل الشمس ولادة جديدة<sup>(٤)</sup>، بل يراها النهاية التي يتحسس ديبها في عروقه.

(١) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص ١٣٣.

(٢) عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، ص ٣٩، ويقصد بالاقتران الذهني ربط الحالات المشابهة، واستدعاء حالة خاصة عند رؤية حالة تشبهها.

(٣) عيسى، فوزي، في الشعر العباسي، ص ٣٦٩.

(٤) أشقر، محمد عبد القادر، المؤثرات البيئية في شعر ابن الرومي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٩٩-١٠٠، ٢٠٠٥، ص ٥٦-٥٧.



ويلاحظ على هذا المقطع غلبة الأفعال الماضية، وكأننا في معرض قص لأحداثٍ سلفت:

"رَفَعْتُ، نَفَضْتُ، ودَعَيْتُ، لَاحَظْتُ، وَضَعْتُ، ظَلَمْتُ، ضَرَبْتُ، كَانَتْ، فَاضَتْ"، وهذا الماضي الذي يمثل إشراق الشمس في النهار هو ذاته الذي يمثل شباب الشاعر، وما انطفائها ليلاً إلا إيذاناً بانطفاء حياته.

ويبدو هذا المشهد زائلاً بالصور الفنية بما فيها من تناسق الألوان وانسجامها وتداخلها وتدرجها وفق مخطط ذوقي رفيع، معزز بتوزيع الضوء في أنحائها، مشفوع بحركة جزئياتها<sup>(١)</sup>، وهي صورة تقوم على التشخيص، سواء كان ذلك في صورة الشمس المحتضرة، أم صورة عوادها.. وهي من خلال التشخيص أيضاً تكتب حركتها عبر ألفاظ من مثل: "مذعذعا، فتشعشعا" وهي ألفاظ حركية قد تنقلنا إلى صورة ذلك الطائر الذبيح، الذي يتحرك لا إرادياً وجسمه يودع الحياة عبر قطرات الدم التي تتطاير من جسده.

#### المقطع الرابع: مصرع الطير (٣٥-١٠١)

- |   |  |
|---|--|
| ٣٥. كَانْ جَفُونِي لَمْ تَبْتَ ذَاتَ لَيْلَةٍ       | كِرَاهَا قِيْذَاهَا لَا تَلَامُ مَضْجَعَا        |
| ٣٦. كَأَنِّي مَا نَبَّهْتَ صَحْبِي لَشَأْنَهُمْ     | إِذَا مَا ابْنُ أَوَى آخِرَ اللَّيْلِ وَعَوَا    |
| ٣٧. فَتَارُوا إِلَى آلَتِهِمْ فَنَقَلُوا            | خِرَاطُ حَمْرًا تَحْمِلُ السِّمَّ مُنْقَعَا      |
| ٣٨. مُنْمَقَةً مَا اسْتَوْدَعَ الْقَوْمُ مِثْلَهَا  | وَدَانَعَهُمْ إِلَّا لَكِي لَا تَضِيْعَا         |
| ٣٩. مُحَمَّلَةً زَادًا خَفِيفًا مَنَاطُةً           | مِنَ الْبِنْدُقِ الْمَوْزُونِ قُلْ وَأَقْنَعَا   |
| ٤٠. نَكِيرَ لِسْنٍ كَانَتْ وَدَانِعَ مِثْلَهَا      | حَقَائِبَ أَمْثَالِي وَيَسْذَهَبُ ضِيْعَا        |
| ٤١. عَلَامَ إِذَا تَوَهَّى الْحَمَالَةُ عَاتَقِي    | وَكَمَانَ مَصُونًا أَنْ يَذَالَ مَوْدَعَا        |
| ٤٢. وَمَا جَشِمْتَنِي الطَّيْرُ مَا أَنَا جَاشِمٌ   | بِأَسْبَابِهَا إِلَّا لِيَجْشِمَنَّ مَضْلَعَا    |
| ٤٣. قُلُّهُ عَيْنًا مِنْ رَأْهِمْ وَقَدْ غَدُوا     | مُزَيَّنَّ مَشْهُورًا مِنَ الرِّزْيِ أَرَوْعَا   |
| ٤٤. إِذَا نَبَضُوا أَوْتَارَهُمْ فَتَجَاوَبَتْ      | لَهَا نَمْرَاتٌ تُصْرَعُ الطَّيْرَ خَوْلَعَا     |
| ٤٥. كَانَ دَوِيَّ النِّحْلِ أُخْرَى دَوِيَّهَا      | إِذَا مَا حَفِيفَ السَّرِيحِ أَوْعَاهُ مَسْمَعَا |
| ٤٦. هُنَالِكَ تَغْدُو الطَّيْرُ تَرْتَادُ مَصْرَعًا | وَحَسْبَانُهَا الْمَكْذُوبُ يَرْتَادُ مَرْتَعَا  |

(١) عكو، سلمى إبراهيم، الصورة الفنية في شعر ابن الرومي، ص ٣١١.

٤٧. والله عينا من رأيهم إذا انتهوا  
 ٤٨. وقد وقفوا للحائات وشمروا  
 ٤٩. وظلوا كأن الريح ترفي عليهم  
 ٥٠. وقد أغلقوا عقد الثلاثين منهم  
 ٥١. وجدت قسي القوم في الطير جدها  
 ٥٢. هنالك تلقى الطير ما طيرت به  
 ٥٣. وتغيب بالبين الذي برحت به  
 ٥٤. فظل صحابي ناعمين ببؤسها  
 ٥٥. فلو أبصرت عيناك يوماً مقامنا  
 ٥٦. طرائح من سود وببيض نواصي  
 ٥٧. تولى منها بين شتى وإنما  
 ٥٨. فكم ظاعن منهن مزع رجلية  
 ٥٩. وكم قادم منهن مرتاد منزل  
 ٦٠. كأن لباب التبر عند انتضائها  
 ٦١. تراك إذا ألقيت عنها صبياتها<sup>(١)</sup>  
 ٦٢. كأن قراها والفروز التي به  
 ٦٣. مزر سحيق الورس فوق صلاة  
 ٦٤. لها أول طوع اليدين وآخر  
 ٦٥. تدين لمقرون أمرت مريرة  
 ٦٦. تأيت صميم المتن حتى إذا انتهى  
 ٦٧. تلذ قرينه عقود كأنها  
 ٦٨. ولا عيب فيها غير أن نذيرها  
 ٦٩. على أنها مكفولة الرزق ثقفة  
 ٧٠. متاح لراميها الرمايا كائما  
 ٧١. تؤوب بها قد أمتعتك وغادرت  
 ٧٢. لها عولة أولى بها ما تُصيبه  
 ٧٣. وما ذاك إلا زجرها لبناتها  
 ٧٤. فيخرجن حيناً حائناً ما أنتحينه  
 ٧٥. تغلب نحو الطير عينا بصيرة

إلى موقف المرمى فأقبلن نزعاً  
 لهن إلى الأنصاف سوقاً وأزعاً  
 بها قرعاً ملء السماء مقرعاً  
 بمجدولة الأقفاء جدلاً موشعاً  
 فظلت سجوداً للرماة ورعاً  
 على كل شعب جامع فتصدعاً  
 لكل محب كان منها مروعاً  
 وظلت على حوض المنية شرعاً  
 رأيت له من حلة الطير أمرعاً  
 تخال أديم الأرض منهن أبقعاً  
 نشئت من ألأفها ما تجمعاً  
 قصرنا نواه دون ما كان أزمعاً  
 أنساخ به منا منيخ فججعاً  
 جرى ماؤه في ليطها فترجعاً  
 سفرت به عن وجه عذراء برقعاً  
 وإن لسم تجدها العين إلا تتبعاً  
 أدب عليها دارج السذر أكرعاً  
 إذا سمته الإغراق فيها تمنعاً  
 عجوز صناع لم تدع فيه مصنعا  
 رضاها أمرته رائر أريعاً  
 رؤوس مدارى ما أشد وأوكعاً  
 يسروع قلوب الطير حتى تصعصعا  
 وإن راع منها ما يسروع وأزعاً  
 دعاها له داعي المنايا فأسمعا  
 من الطير مفجوعاً به ومفجعاً  
 وأجدر بالإعوال من كان موجعاً  
 مخافة أن يذهبن في الجو ضيعاً  
 وإن تخذ التسبيح منهن مفزعاً  
 كعينك بل أذكى ذكاء وأسرعاً

(١) الوزن مكسور، ويستقيم لو قلنا: صغارها.

٧٦. مُرَبَّعَةٌ مَقْسُومَةٌ بِسَنَابِكِهَا  
 ٧٧. لِإِبْدَائِهَا فِي الْجَوِّ طَحِيرَهَا  
 ٧٨. تَقَافُ عَنْهَا كُلُّ مَلَسَاءٍ حُدْرَةٍ  
 ٧٩. أُمُومٍ مِنَ الْعُظْمَانِظِ عِنْدَ مَرُوقِهَا  
 ٨٠. يَحَاضِرُهَا الْعَفْرِيتُ عِنْدَ اتِّصَالِهَا  
 ٨١. تَقُولُ إِذَا رَاعَ الزَّمِيُّ حَفِيفُهَا  
 ٨٢. فَإِنَّ أَخْطَايَ اسْتَوْهَلْتُهُ لِأَخْتِهَا  
 ٨٣. وَإِنْ تَقَفْتِ بِهِ أَنْفَذْتَهُ وَقَدَّرْتَ  
 ٨٤. فَيَقْضِي الْمَذْكُورُ فِي الصَّرِيعِ قَضَاءَهُ  
 ٨٥. أَتَتْ مَا أَتَتْ مِنْ كَيْدِهَا ثُمَّ صَمَّمَتْ  
 ٨٦. كَانَ بَنَاتُ الْمَاءِ فِي صَرْحِ مَتْنِهِ  
 ٨٧. زُرَابِي كَسَرَى بِثُهَا فِي صِيحَانِهِ  
 ٨٨. تَرِيكَ رِبِيْعًا فِي خَرِيفٍ وَرَوْضَةٍ  
 ٨٩. تَخَايَلُ فَوْقَ الْمَاءِ زَهْوًا كَمَا زَهَتْ  
 ٩٠. تَلْبَسُ أَصْنَافًا مِنَ الْبَرْزِ خَلْقَةً  
 ٩١. فَبَيْنَ خِيَابُودِ زَهْتِهِ شَيَاتُهُ  
 ٩٢. يَمْدُ إِلَيْهِ حَسَنُهُ وَجَمَالُهُ  
 ٩٣. وَأَخْضَرَ كَالطَّاوُوسِ يُحَسِّبُ رَأْسَهُ  
 ٩٤. يَتِيَهُ بِمَنْقَارٍ عَلَيْهِ حَبَائِلُ  
 ٩٥. يَلُوحُ عَلَى إِسْطَاطِمِهِ وَشَيْءٌ صَفْرَةٍ  
 ٩٦. كَمَلْعَقَةِ الصِّينِيِّ أَخْدَمَهَا يَدًا  
 ٩٧. وَعَيْنَيْنِ حَمْرَاوَيْنِ يَطْرَفُ عَنْهُمَا  
 ٩٨. وَمَنْ أَعْقَفَ أَحْذَاهُ مَنْقَارُهُ اسْمَةً  
 ٩٩. مَرَيْنَ بِسَرْبَالٍ مِنَ الرِّيشِ نَاصِعِ  
 ١٠٠. مَشِينٌ بِجَبْدِ ذِي سَوَادٍ وَزُعْرَةٍ  
 ١٠١. مَطْرَفٌ أَطْرَافِ الْجَنَاحِ كَأَنَّهُ

كَتَمْتَالُ بَيْتِ الْوَشْيِ حَيْكَ مَرْبَعًا  
 عَجَارِيفَ لَوْ مَرَّتْ بِطُودٍ تَزْعَزَعَا  
 تَمَرٌ مَرُورًا بِالْقَضَاءِ مَشِيْعًا  
 وَإِنْ عَارَضَتْهَا الرِّيحُ نَكْبَاءَ زَعَزَعَا  
 فَيَعْجَالُهُ الْإِشْفَاقُ أَنْ يَتَسَمَّعَا  
 رَوِيْدُكَ لَا تَجْزَعُ مِنَ الْمَوْتِ مَجْزَعَا  
 فَتَلْحَقْهُ الْآخَرَى مَرْوَعًا مُفْزَعَا  
 لَهُ مَا يُوَازِيهِ مِنَ الْأَرْضِ مَصْرَعَا  
 وَهَاتِيكَ يَا بَى غَرْبُهَا أَنْ تُورَعَا  
 تَذُرُّ دَرِيْرًا يَخْطِفُ الطَّيْرَ مِيلَعَا  
 إِذَا مَا عَلَا رَوْقُ الضَّحَى فَتَرْفَعَا  
 لِيُحْضِرَ وَفْدًا أَوْ لِيَجْمَعَ مَجْمَعَا  
 عَلَى لُجَّةٍ بَدَعَا مِنَ الْأَمْرِ مَبْدَعَا  
 عَوَائِدُ عَيْدِ مَا اتَّكَلَسْنَ تَصْنَعَا  
 خَرِيرًا وَدِيْبَاجًا وَرِبْطًا مُقَطَّعَا  
 فزَيْنِيْهِ رِيْشَ تَرَاهُ مَوْزَعَا  
 خِلَالِ بَنَاتِ الْمَاءِ عَيْنًا وَإِصْبَعَا  
 بِخَضِرَاءٍ مِنْ حَرِّ الْحَرِيرِ مَقْتَعَا  
 تَخِيْلُنَ فِي ضَاحِيهِ جَزَعًا مَجْزَعَا  
 تَسْرِقُشُ مِنْهُمَا مَتْنَةً فَتَلْمَعَا  
 صِنَاعًا وَإِنْ كَانَتْ يَدُ اللَّهِ أَصْنَعَا  
 كَأَنْ حَاجِيِيْهِ بِفَصِيْنٍ رُصَّعَا  
 أَضْدُ بَدِيعِ الْخَلْقِ فِيهِ فَابْدَعَا  
 لَهُ زَبَرْجَ يَحْكِي الثَّغَامَ الْمَتْرَعَا  
 وَرَأْسَ شَبِيْهِ الْجَيْدِ أَسْوَدَ أَقْرَعَا  
 بَنَانُ عُرُوسٍ بِالْخَضَابِ تَقْمَعَا

في هذا المشهد تختزل قصة الوجود، ذلك الوجود المبني على الصراعات بين قوى

وجدت فيه دون أن تكون لها إرادة في ذلك، ولكنها استمرت وجودها وتعلقت به خوفاً من

العدم، فكان قتل الآخر لاستمرار الذات، وكانت القوة هي المسيطرة دائماً، فالضعيف يموت،

والقوي ينتصر، وما هذا النصر إلا جزءاً من امتداد مؤقت للحياة، لتكون هناك قوة أخرى شاهدة على مجريات الوجود قادرة على الاقتصاص من الجميع.

من هنا جاء هذا المشهد متضخماً ليصور لنا مسيرة تلك الحياة الفرحية الجذلة التي تعيشها الطيور المزهوة بجمالها وحركتها وحريتها "لكن الجوع يعمي أبصارها، فلا تنتبه لشباك الصياد وأسلحته التي أخفاها بين الحب الذي نثره على الأرض، فهوت تلك الطيور المسكينة لتأكل، وما درت أن الهلاك في الطعام، أما من أحس بالخطر، ولم يقع في الشرك، وطار، فقد تناولته رماح الصيادين وسهامهم"<sup>(١)</sup>.

إن هذا المقطع الذي يحفل بالقسوة المتمثلة بآلة الموت التي يحملها الصيادون يحيلنا إلى ما أسلفنا من انعكاس ذلك على إحساس الشاعر، بما يعتور حياته من ضعف وهوان أمام سلطة الدهر، فأمام سعادة الصيادين وزهوهم بصيدهم، كانت الطيور تتجرع كؤوس الموت الأحمر، لا شيء إلا لأنها تريد أن تعيش... وسهام الموت تأتيها من حيث لا تحتسب:

هناك تغدو الطير ترتاد مصرعاً وحسبائها المكذوب يرتاد مرتعاً  
نعم، فهي تحسب أنها ترتاد مأكلاً الذي يعينها على الحياة، ليفجوها مصرعها عبر أولئك الصيادين:

وجدت قسي القوم في الطير جدّها فظلت سجوداً للرماة ورعماً  
وصحبه يتنعمون ببؤس الطير وشقائها ومصرعها، ومن ثم يتلذذون بأكلها، إذ يصف لنا تلك الوجبة الشهية التي تعدّها لهم عجوز صناع تتقن صنع الطعام.  
وهو أمام هذا وذلك لا يلبث يذكرنا بقوة غاشمة تتمتع بضعف الآخرين، وهي مدار فلسفة الوجود:

(١) أشقر، محمد عبد القادر، المؤثرات البيئية والنفسية في شعر ابن الرومي، ص ٥٧.

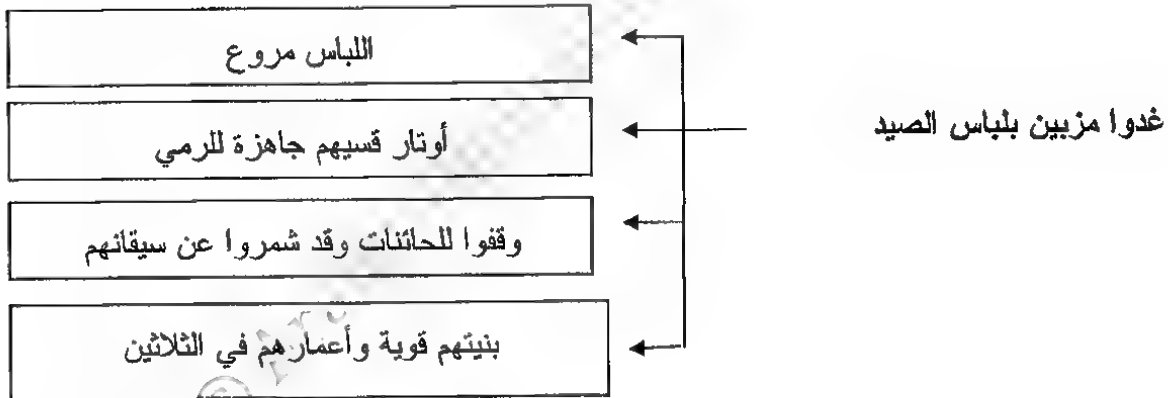
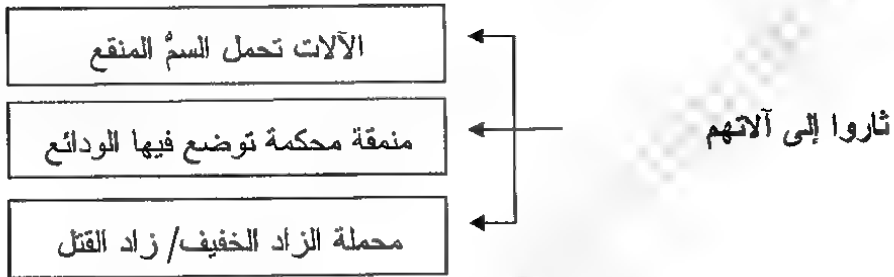
تؤوب بها قد أمتعك وغادرت من الطير مفجوعاً به ومفجّعا

وإذ يرسم لنا الشاعر عدة مشاهد متداخلة في لوحة الصيد هذه، فإن ثنائية الجراد

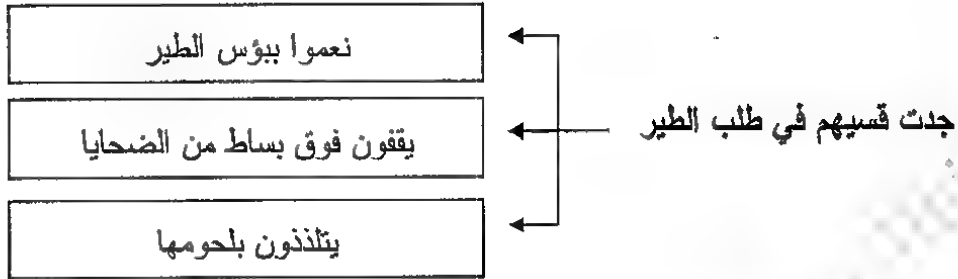
والضحية تبدو ماثلة عبر المشاهد جميعها، محملة بعبارات مشحونة بين زهو القوي واحتضار

الضعيف، ويمكن لنا رصد مجموعة من الأوصاف لكلا الطرفين:

الصيادون عند التأهب للرحلة :



## الصيادون عند تنفيذ المهمة:



### الطيور في عالمها الخاص:

عندما تجتمع على الماء (بنات الماء) \_\_\_\_\_ ألوان الربيع في فصل الخريف

\_\_\_\_\_ روضة على لجة الماء

\_\_\_\_\_ تزهو بخيلاء فوق الماء

\_\_\_\_\_ تنتظر إلى لباسها من الريش

الملون على صفحة الماء

\_\_\_\_\_ تتفاخر ذكورها بجمالها

\_\_\_\_\_ تعيش حياة رحية

- الخيابوذ (من الطيور الجميلة)
- الطاووس (معروف بزخوه)
- أنواع أخرى مختلفة الأشكال

أصنافها: بينها

- الريش يغمر الأرض (طعام الجسد)
- الجثث ملقاة على الأرض (كثرة الموت)
- الطيور التي تفرقت في الحياة اجتمعت في الموت
- الطيور التي اختلفت في الحياة تفرقت في الموت
- المرتحل قصرت المنية رحلته
- القادم أناخته المنية دون منزله

قضية الموت:

وإذا ما عدنا إلى القضية الأساس التي تطرحها القصيدة عبر مشاهدتها جميعاً، لمسنا عمق الفجيرة التي يحسها ابن الرومي، والذي شارك فيها مرغماً بفاعلية الدهر، ليكون الضحية والجلاد في الوقت نفسه، وهنا يتساوى عالم الطير بعالم الإنسان، ويتساوى العالمان بعالم الشمس والكائنات عبر أنساق لغوية تشير إلى عمق مأساة الوجود.

### الإيقاع والموسيقى

زخرت القصيدة في مجملها بحركة نفسية تتنامى فيها الانفعال بحدة أحياناً، ويستقر، وينكسر أحياناً أخرى، فجاء البحر الطويل حافظة موسيقية مناسبة لاحتواء هذا المد الدافق من المشاعر المؤطرة بالكلمات، ولكن البحر وحده لا يُشكّل تكامل الإيقاع، فكانت تلك القافية المحمولة بالعين المشبعة بالألف مدّاً رويّاً مناسباً لإخراج تلك الزفرات الحرة من الأعماق، وإطلاقها عبر حرف مشبع بعمق المأساة التي يتماهى معها الجزع ودمع العين.

كما كان التصريح في المطلع ذا بعد إيقاعي يشعر المتلقي بتنامي الحدث، وعمق الفجيرة، ولا سيما أن البيت استهل بلفظة (بكيت) وهو استهلال "توصيلي، وظيفته ربط الشاعر بالمتلقي"<sup>(١)</sup>. وقد جاشت صدور الأبيات عموماً بحروف المدّ أو الإشباع الناجم عن مدّ الحركة، وقد كان لتناغم القوافي الداخلية حضوراً فاعلاً في تنامي الإيقاع، إذ كثيراً ما كانت نهايات الأشر الأولى تتشابه في قوافيها، مما يعطي إحساساً موقعاً بموسيقى خصبة، ولا سيما إذا صاحب هذه القوافي توقيعات بمقابلة الجمل في شطر للنظام ذاته في الشطر الذي يتعمد معه وذلك كقوله:

فكم ظاعنٍ منهن مزمع رحلة

(١) جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أريد، الأردن، ٢٠٠٣، ص ١٨.



وكم قادم منهن مرتبةً من منزل

وقد كان للتكرار والتجانس الاشتقائي فضلاً عن تكرار الحروف بالتقابل في الكلمة الواحدة دور في رفق البناء الإيقاعي للقصيدة ككل، ويبدو هذا الإيقاع أيضاً موقعاً بالمعنى، إذ إن أغلب الكلمات التي كررت فيها بعض الحروف بنسق تقابلي جاءت دالة على حركة أو صوت، وفي هذا وذاك إشعار بالحركة وعدم الثبات:

سمعما ← مذعذعا ← تشعشعا ← وعوعا  
جعجعا ← تصعصعا ← تزعزعا

وفي الإطار الاشتقائي كثيراً ما كان يعتمد إلى توقيع الصوت عبر التركيز على بعض الحروف، "وهو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة وإيقاع النفس فهو صوت يتلاحم مع المعنى ويتعاضد معه"<sup>(١)</sup>:

فيخرجن حيناً جائناً ما انتحينه

وإظهار حرف للدلالة على طبيعته الصوتية كان طريقة أيضاً إلى التوقيع الموسيقي، فانظر إلى صوت السهم المنطلق وهو يحفّ بالهواء، وصوت الريح، ودوي النحل، وانظر إلى تركيزه على حرف (الحاء) الدال على ذوات تلك الأصوات في قوله:

كانَ دويّ النحل أحري دويّها إذا ما حفيف الريح أوعاه مسمعا

وقارئ القصيدة يلمس ذلك التناغم بين المفردات والحروف والصور، وبالتالي فهو يستشعر المشهد من خلال التوقيع بالكلمات، إذ إن الشعراء يعتمدون إلى استخدام "الألفاظ

(١) الرابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ٢٠٠٢،

استخداماً خاصاً لأنهم يريدون منها أن تؤدي وظيفة خاصة<sup>(١)</sup>. من هنا جاءت مفردات القصيدة مشحونة بفيض المشاعر.

وختاماً:

كانت القصيدة منذ البداية مشحونة بدلالة الفعل "بكيت" وهو بكاء مر على عهد مضى، وحياء تتطفئ وتذبل أمام مرأى صاحبها العاجز عن إنقاذها، وجاءت مقاطعها معززة فكرة الصراع الوجودي، الذي يحكمه الدهر بنواميسه الزمنية بالأخذ من الأعمار والانتقاص منها تحت مسمى النمو والنماء، وما من نمو ولا نماء إلا إلى زوال ونهاية...

من هنا جاء غروب الشمس، وإحساس الطبيعة بالحزن والألم والفاجعة لفقدائها، وكذا جاء مصرع الطير، وكذا جاء إحساس الشاعر بمصرعه الذي يتبدى عبر نظراته للزمن وللشباب بما هو مرحلة زمنية.

ومع أن المشهد الأخير جاء متضخماً إلا أنني استشعر البتر في نهاية القصيدة، فهي نهاية تصف جماليات الطير، وتخفي وراءها قولاً لم يقل... وكأنني به يريد أن يقول: على الرغم مما حدث لجماعة من الطير، إلا أن مجتمع الطيور بقي مستمراً في حياته، وكذا مجتمع البشر، فالناس يموتون، ومجتمع البشر يستمر في حياته وهو يرى الموتى وينتظر مصيره، وإذا كانت القصيدة تبكي العمر المنقضي عبر مرحلة الشباب في البيت الأول، فهي تنتهي بالخضاب الذي يرتجى لطمس ملامح الشيب.

---

(١) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط٢، ١٩٩٩، ص ٢٩٩.

## النموذج الثاني

### مرثية ابن الرومي لأمه وفاعلية الدهر

بين يدي القصيدة<sup>(١)</sup>

هذه القصيدة من مطولات ابن الرومي، إذ تقع في مئتين وأربعة أبيات، وهي قصيدة ميمية على البحر الطويل، لم تحظ بدراسات شمولية خاصة كما هو الحال في رثائه أبناؤه، ولا سيما ابنه الأوسط في قصيدة تعد من عيون المراثي في الشعر العربي.

وقد رثى ابن الرومي الأقارب والأباعد، ولكن كثيراً من الدارسين لا يرون في "مراثيه ما يستحق الذكر إلا الذي قاله في أولاده، وزوجه، وأمه وأخيه"<sup>(٢)</sup>، وهو رأي لا يعضده الواقع؛ إذ نالت مراثيه الأخرى شهرة وحظوة في الدراسات، كما هو الحال في رثاء البصرة، ورثاء المغنية بستان، ومراثيه في يحيى بن عمر وغيرهما.

وقد فجع ابن الرومي بمعظم نويه من الأصول والفروع، وتحولت حياته إلى سلسلة من الموت فيمن يحب، مما أوجد عنده ظاهرة الرثاء الوجداني التي اتصفت بالغنى والتنوع والشمول، مما قل أن نجد له نظيراً عند غيره من الشعراء<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر القصيدة في ديوانه، ج٦، ص ٢٢٩٩-٢٣١١.

(٢) البستاني بطرس، أدباء الأعصر العباسية، ج٢، ص ٢٤٦، وانظر حمود، محمد، ابن الرومي الشاعر المغبون، ص ١٤١.

(٣) المحمد، روضة، اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ١٩٨٣، ص ٤٤.

ويرى بعض الدارسين أن رثاء الأم قليل في الشعر العربي، ويردون ذلك إلى عادة الجاهليين في أن لا يرثوا بناتهم وأمهاتهم<sup>(١)</sup>، وهو رأي توسع به آخرون فرأوا أن تراثنا افتقر للالتفات " للأم والاهتمام

بها إلا في أواخر القرن الثالث للهجرة على قلة بل ندرة"<sup>(٢)</sup>.

وهو رأي يجلبنا إلى قصيدة ابن الرومي هذه لتكون من أوائل القصائد التي عنيت بالأم، واتخذت منها محورا لقصيدة رثاء حشد فيها إحساسه الموغل بالفجيعة، ونظرته إلى الحياة، والكون، وموقفه من الدهر وسطوته وجبروته، فضلا عن حشده لكل خبراته الفنية وطبائعه الأسلوبية، لتكون القصيدة لا مجرد بكاء ونواح على المراثي، بل تكون اختزالا لفكرة الوجود وطبيعة الحياة.

ولما كانت القصيدة من المطولات فقد ارتأيت أن أقف في تحليلها على تقسيمها إلى أحد عشر مقطعاً تتصل فيما بينها، لتشكل الرؤية الكلية لفاعلية الدهر في الحياة - كما يراها ابن الرومي، وليكون هذا التقسيم مرتكزا إلى حركة المعنى، دون أن يهدف إلى بتر أجزاء الجسد الواحد، وإنما لتسهيل عرض المشاهد، ومن ثم الربط بينها لرسم الملمح الكلي.

---

(١) انظر ضيف، شوقي، الرثاء، ص ٢٤-٢٥.

(٢) حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠١١، ص ٧.

المقطع الأول (١-١٤) التفجع:

- ١- أفيضا دماً إن الرزايا لها قيم
  - ٢- ولا تستريحا من بكاء إلى كرى
  - ٣- ويا لذة العيش التي كنت أرتضي
  - ٤- رميت بخطب لا يقوم لمثله
  - ٥- باتكر ذي نكر وأقطع ذي شبا
  - ٦- رزية أم كنت أحيا بروحها
  - ٧- وما الأم إلا إمة في حياتها
  - ٨- بنفسى غداة أمس من بان من غد
  - ٩- ولما قضى الحاثون حثو ترايبهم
  - ١٠- أظلت غواشي رحمة الله قبرها
  - ١١- أقول وقد قالوا أتبكي كفاقد
  - ١٢- هي الأم يا للناس جرعت ثكلها
  - ١٣- فقدت رضاعاً من سرور عهدتها
  - ١٤- رضاع بنات القلب بان ببيتها
- فليس كثيراً أن تجودا لها بدم  
فلا حمد ما لم تسعداتي على السام  
تقطع ما بيني وبينك فانصرم  
شروزي ولا رضوي ولا الهضب من خيم  
وأقرر ذي طعم وأوخم ذي وخم  
وأستدفع البلوى وأستكشف الغم  
وأم إذا فادت ومسا الأم بالأم  
وبت مع الأمس القرينة فانجذم  
عليها وحالت دونها مرة الودم  
فاضحى جنباه من النار في حرم  
رضاعاً وابن الكهل من راضع الحلم  
ومن يبك أم لم تدم قط لا يدم  
تعلنيسه فانقضى غيسر مستم  
حميداً وما كل الرضاع رضاع فم

يستهل ابن الرومي قصيدته بمخاطبة عينيه، حاثا لهما على البكاء، وهي ثيمة عهدناها في شعر الرثاء، لكن هول الإحساس بالفاجعة يجعله يطلب من عينيه أن تفيضاً لا بالدمع وإنما بالدم، وهو مطلب يسوغه إحساسه بالفقد، وبهول المصيبة، وهو وإن كان كبيراً إلا أنه يبكيها بكاء الطفل الرضيع، فيرد على الذين يلومونه على البكاء كبيراً، بأن حجم المأساة أعمق وأكبر:

هي الأم يا للناس، جرعت ثكلها      ومن يبك أمأ لم تذم قط لا يذم

ثم يعكف بعد ذلك على بيان ما ترضعه الأم للكبير، فللرضاعة معان أخرى فقد رأى أن الأم ترضع القيم والدين والحنان والعطف وغيرها وهذا ما يؤكد قوله:

رضاع بنات القلب بان بيئتها      حميداً وما كل الرضاع رضاع فم

وهو إذ يعمد في هذا المقطع إلى التفجع والنواح، فإنه يصور آلامه بعد الفقد وهول ما ألم به، فقد انصرمت لذة العيش، فبروح أمه كان يحيا، ويدفع البلاء، ويكشف الغمة، ويبعد الغصة، فإذا ما ماتت وحثى عليها التراب، أعقبته غصة لا تفارق وحرقة ولوعة لا يغادران.

في هذا المقطع شعور بهول الفاجعة انكشف عن مجموعة من الألفاظ التي تنسرب منها رائحة الدهر كالرزايا والخطوب، وتلك التي تنسرب منها رائحة الموت والفقد والحزن والحرقة:

" بكاء، كرى، سأم، البلوى، الغمم، أتبكي، فاقد، جرعت، ثكلها، ومن يبك، بان، البين".

ومع أن هذا المقطع يبدو مستوعبا الصدمة الأولى إلا أنه لا يبتعد عما ألف عند ابن الرومي من التلاعب بالكلمات، والتعليل المنطقي، إذ غالبا ما يكون الشطر الثاني تعليلا لما يقدمه في الشطر الأول:

أفبضا	فلبس
ولا تستريحا	فلا حمد
أظلت غواشي	فأضحى

وكذا في تعامله مع المفردة الواحدة بعدة أبعاد معنوية وتقليبات لغوية كما هو الحال في

قوله:

وما الأم إلا إمةً في حياتها وأُم إذا فسدت وما الأم بالأمم

فالأم في حياتها إمة أي ذات إحسان وبر ونعمة وفي مماتها أم: أي شجّ في الرأس وضرب على الدماغ وهو ما يشير إلى الحسرة والحرقة التي تتركها بعد فقدانها، وأما قوله: "وما الأم بالأمم" فهو يحتمل معنيين: أن الأم ليست مما يستهان به، أو أنها تقدر بعد رحيلها ماثلة للعيان<sup>(١)</sup>.

ثمة ثيمة أسلوبية لا يفتأ ابن الرومي يكررها بين الفينة والأخرى، بل إنها تشكل إحدى تقنياته، وهي استخدامه بعض ألوان البديع، والطباق تحديداً، ففي البيت الثامن نراه يطابق بين الأمس والغد، موائماً بين مجموعة من الكلمات التي تهدف إلى استقصاء المعنى:

بنفسي غداة الأمس من بان في غد.

وهو هنا يغرب في استخدام الألفاظ على غير ما عهدت له، فالمعهود قولنا: غداة غد، بان في الأمس، إذ إن الفعل (بان) فعل ماضٍ، وما يناسبه الأمس لا الغد، لكن ابن الرومي لم يقل ذلك عبثاً، فكأنني به يقول: كل ما هو كائن اليوم مفقود غداً، وكل ما كان حاضراً أمس سيغيب غداً.

وفي الإطار الأسلوبي لا ينفك ابن الرومي أيضاً عن عادته في الجنس الاشتقائي وفي تحوير الألفاظ، وهو ما يرفع من الوتيرة الموسيقية ويوطد المعنى من خلال الكلمة المحورية المقصودة: (بأنكر ذي نكر وأوضم ذي وضم).

(١) المفتي، إلهام، في القصيدة العباسية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٧٦.

ومن المناشط الأسلوبية أيضاً التكرار؛ وهو هنا يوطر المشهد بين حالتي البكاء والرضاع، فقد كرر البكاء بصور وألفاظ مختلفة: ( أقيضا، تجودا، بكاء، كرى، أتبكي، كفاقد، ومن يبك أماً) كما كرر لفظة ( الرضاع) في الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطع ست مرات، وهو ما يوطر العلاقة بين الرضاع الذي هو حاجة لاستمرار الحياة، وانقطاع مادته وهي الأم، وما يترتب على ذلك من ديمومة البكاء.

وفي إطار المعنى لا ينسى ابن الرومي إظهار حصانة الأم من النار، وهي حصانة لم تأت عبثاً، بل كانت هناك أفعال وعبادات هي التي جعلت الغواشي تظل قبرها برحمه الله؛ ليبقى ساكن القبر بأمان من النار.

#### المقطع الثاني (١٥-١٨) شذائد الدهر

- |                                   |                                    |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| ١٥- إلى الله أشكو جهد بلوأي إنسه  | بمستمع الشكوى ومُستَوْهب العصم     |
| ١٦- وأنّي لم أَيْتم صغيراً وأنّني | يتمتُ كبيراً أسوأ اليُتم واليُتم   |
| ١٧- على حين لم ألق المصيبة جاهلاً | ولا آهلاً والدَّهرُ دهرٌ قد اعترم  |
| ١٨- أقاسي وصنوي منه كلّ شديدة     | تُبرِّحُ بالجلدِ الصَّبورِ وبالبرم |

في هذا المقطع القصير حجماً حراك داخلي، ففيه مكابدة الدهر، وفيه لجوء إلى الله، وفيه شعور مرير باليتم.

وإذا كان اليتيم يستحضر صورة الصغير الفاقد أحد أبويه، فإنه هنا يؤكد بتكرار الكلمة أربع مرات في بيت واحد أن الإحساس باليتم يكون الأسوأ عند الكبير، ومع أن الكبير أكثر احتمالاً للمصائب إلا أن فاعلية الدهر وجبروته جعلاه يقاسي وأمثاله من الشذائد.

وتبدو المناشط الأسلوبية التي ظهرت في المقطع السابق في هذا المقطع أيضاً، كالاشتقاق والجناس والطباق:



أشكو - الشكوى/ اشتقاق

صغيراً - كبيراً / طباق

جاملاً - أهلاً/ جناس

وفي البيت السابع عشر تتبدى صورة الدهر من خلال جملة اسمية تفوح منها علاقة الشاعر به، تلك العلاقة المبنية على معرفة حقيقية بتلك الصورة، ففي قوله: والدهر دهر قد اعترم، يأتي الخبر نكرة دالاً على الشمول والإحاطة، ولا سيما أن من أسمائه العرم.

المقطع الثالث (١٩-٢٤)

الخليان

- |   |   |
|---|---|
| ١٩- خَلِيلِيْ هَذَا قَبْرُ أُمِّيْ فَوْرَعَا      | من العذل عني واجعلا جانبتي نعم                      |
| ٢٠- فَمَا ذَرَفَتْ عَيْنِيْ عَلَى رَسْمِ مَنْزِلٍ | وَلَا عَكَفَتْ نَفْسِيْ هُنَاكَ عَلَى صَنْمٍ        |
| ٢١- خَلِيلِيْ رِقَا لِيْ أَعَيْنَا أَهَاكَمَا     | نَشْدُتُكُمَا مِنْ تَرْعِيَانِ مِنَ الْحُرْمِ       |
| ٢٢- أَمِنْ كَرَبِ الشُّكْوَى تَمَكَّنَ جُزْئُهَا  | سَبِيلَ اغْتِنَامِ الْحَمْدِ وَالْحَمْدُ يُغْتَنَمُ |
| ٢٣- فَكَيْفَ اصْطَبَارِيْ لِلْمُصَابِ وَأَنْتَمَا | تَمَكَّنَ شُكْوَاهُ وَفِيْ جَانِبِيْ تَلَمُّ        |
| ٢٤- عَجِبْتُ لَذِي سَمِعَ يَمْلُ شِكَايَةً        | وَيَعْجِبُ مِنْ صَدْرِ يَضِيقُ بِمَا كَظُمَ         |

في هذا المقطع يسير الشاعر على نهج تقليدي معروف، وذلك بمخاطبة خليليه، وهما

عاذلان، لائمان، لا يملان من محاولة تنبيه عن الدموع والبكاء.

وإذا كان الخليان يحيلان الذاكرة إلى قصائد النسيب والوقوف على الأطلال وبكائها،

فهما هنا من نوع آخر، فالطلال هو القبر والمفقود هو الأم، والسفر إلى غير رجعة، والشاعر

كثير الشكوى كثير البكاء، قليل الصبر، وهما يملأن الشكوى، ولا يستسلمان لما يريد، وهذا ما يدعو به يعجب في نهاية المقطع.

#### المقطع الرابع (٢٥-٣٦)

##### الدهر الخاص/ خصومة الدهر:

- ٢٥- أَلَا رَبِّ أَسَامَ سَحَبَتْ ذُبُولَهَا  
سَلِيمًا مِنَ الْأَرْزَاءِ أَمْلَسَ كَالزُّلْمِ
- ٢٦- أَرَشَّحْ أَمَالًا طَبِوَالًا وَأَجْتَنِّي  
جَنَى الْعَيْشِ فِي ظِلِّ ظَلِيلٍ مِنَ السَّعَمِ
- ٢٧- وَلَوْ كُنْتُ أَذْنِي أَنْ مَا كَانَ كَانَ  
لَقُمْتُ لِرَوْعَاتِ الْخُطُوبِ عَلَى قَدَمِ
- ٢٨- غَدَا الدَّهْرُ لِي خَصْمًا وَفِي مُحْكَمًا  
فَكَيْفَ بِخَصْمِ ضَالَعٍ وَهُوَ الْحَكَمُ
- ٢٩- يَجُورُ فَأَشْكُو جَوْرَهُ وَهُوَ دَائِبًا  
يَبْرِي جَوْرَهُ عَدْلًا إِذَا الْجَوْرُ مِنْهُ عَمُ
- ٣٠- عَذِيرِي مِنْ دَهْرٍ غَشُومٍ لِأَهْلِهِ  
يَرَى أَنَّهُ إِذْ عَمُ بِالْفَشْمِ مَا غَشَمَ
- ٣١- غَدَا يَقْسِمُ الْأَسْوَاءَ قَسَمَ سَوِيَّةٍ  
وَمَا عَدْلُ مَنْ سَبَّوْهُ وَسَوَاءُ مَا قَسَمَ
- ٣٢- تَعْمُ بِبِلَوَاهُ يَدٍ مِنْهُ سَلْطَةً  
يَصُولُ بِهَا فِظٌّ إِذَا اقْتَدَرَ اهْتَضَمَ
- ٣٣- وَلَيْسَتْ مِنَ الْأَيْدِي الْحَمِيدِ بِلَاؤُهَا  
يَذْ قَسَمَتْ سُوءًا وَإِنْ سَوَتْ الْقَسَمَ
- ٣٤- أَمَالٌ عُرُوشِي ثُمَّ ثَنَّى بِهَازِمِهَا  
وَكَمْ مِنْ عُرُوشٍ قَدْ أَمَالَ وَقَدْ هَازَمَ
- ٣٥- وَأَصْبَحَ يُهْدِي لِي الْأَسَى مَتَّصِلًا  
فَمِنْ سُوْقَةٍ أَرْدَى وَمِنْ مَلِكٍ قَصَمَ
- ٣٦- وَإِنِّي وَإِنْ أَهْدَى أَسَاهُ لَسَاخِطٌ  
عَلَيْهِ وَلَكِنْ هَلْ مِنَ الدَّهْرِ مَنَقَمٌ

في هذا المقطع يحضر الدهر حضوراً مباشراً، وهو وإن جاء في إطار تقليدي - إلا أنه هنا يتبدى شخصاً ظالماً قاسياً يتخذ من خصومة ابن الرومي سبيلاً، فهو خصم ضالع في الخصومة، لا يكتفي بقتل من يحبهم الشاعر، بل يهدد حياته نفسه، والأمر الذي يزداد سوءاً هو أنه خصم وحكم في آن، وهو قاض ظالم غشوم، له يد تبطش بكل ما حولها، وهو يصل ويجول بفضاضة لا يقسم إلا سوءاً، فقد أمال عروش الشاعر، وقوض وجوده، وهدم حياته بسحقه الأم التي ترمز للحياة، ويتنصل من فعلته ويهدي الأسى للشاعر... ولكن الأخير يدرك أن لا مناص من الرضوخ لحكمه، فليس منه منتقم.

ويبدأ الشاعر هذا المقطع بأداة الاستفتاح ( ألا ) ويعقبها بالحرف ( ربة ) دلالة على استحضار تلك الأيام التي كان يقارع فيها الدهر، وينجو بنفسه بأقل الخسائر، ويرى نفسه في مكان المنتصر المتأمل، والإنسان في ساعات الرخاء يفتersh الآمال لمستقبل موفور بالنعم، لكنه لا يعي ما يخبئه له الدهر، الذي دائماً يكون بالمرصاد.

يبدو الدهر هنا شخصاً له صولة وجولة، له يد تبطش، وفعل فظ قاس، ظالم غشوم، ضالع في الخصومة، تتبدى جنوده ( الأرزاء، الخطوب )، وتتبدى نتائج فعله بالهدم والتدمير، وتتجلى قدرته بالقضاء الغاشم.

ويتكئ الشاعر في المقطع على المناشط الأسلوبية ذاتها، فنلاحظ استخدامه الكلمة ( يقسم الأسوء / قسم سوية / سوى وسوء ما قسم ) في البيت الحادي والثلاثين، وكذا الكلمات ( قسمت سوءاً / سوت القسم )، في البيت الثالث والثلاثين، على أن حرف السين هنا - وإن كان من الحروف الهامسة - يحمل رائحة الدم المسفوك، والقسمة السوأى التي يقوم بها الدهر ( القصاب ).

ونلاحظ عمليات الهدم في البيت الرابع والثلاثين من خلال المناوبة بين الإمالة والهدم

وهو فعل تدميري عنيف لا يقوم بتدمير الشاعر فحسب، بل بتدمير البشرية.

## المقطع الخامس (٣٧-١٢٩)

الدهر العام/ فعل الدهر في الكائنات

- ٣٧- هو الدهر إمسا عابط ذا شبيبة  
بإحدى المنايا أو مميت أخا هرم
- ٣٨- كأن الفتى نصب الليالي بنية  
بمصطفق من موج بخر وملتطم
- ٣٩- تقاذف عنها موجة بعد موجة  
إلى موجة تأتي نراها من الدعم
- ٤٠- كذلك الفتى نصب الليالي يمرها  
إلى ليلة ترمي به سالف الأمم
- ٤١- فيما آمل أن يخلد الدهر كله  
سل الدهر عن عاد وعن أختها إرم
- ٤٢- يخبرك أن الموت رسيم مؤيد  
ولمن تعدو الرسم القديم الذي رسم
- ٤٣- رأيت طويل العنبر مثل قصيره  
إذا كان مقضاه إلى غاية تؤم
- ٤٤- وما طول عمر لا أبالك ينقضي  
وما خير عيش قصر وجدانه العدم
- ٤٥- ألا كل حي ما خلا الله ميّت  
وإن زعم التأميل ذو الإفك ما زعم
- ٤٦- يروح ويغدو الشيء يبتسى فربما  
جنى وهيّة الباني وإن أغفل اتهم
- ٤٧- إذا أخطأته ثلثة لا يجرها  
له غيره جاءته من ذاته الثنم
- ٤٨- تضغضعة الأوقات وهي بقاؤه  
وتغتاله الأقوات وهي له طعم
- ٤٩- فيما من يدوي ما يجر بقاؤه  
فساء وما يغذى به فيه قد يسم
- ٥٠- جشمت عناء لا عناء وراءه  
فدع عنك ما أعيا ولا تجشمت الجشم
- ٥١- سقى قبلك الساقى وأسعط بل كوى  
ليجسم أدواء القرون فما حسم
- ٥٢- إذا ما رأيت الشيء يبلية عسرة  
ويقنيه أن يبقى ففي دائه عقم

- ٥٣- يروح ويغدو وهو من موت عبطة  
٥٤- ألا إن بالأبصار عن عبرة عمى  
٥٥- تجد لنا أيدي الزمان شيفاره  
٥٦- نراغ إذا ما الدهر صاح فترعوي  
٥٧- سيكشف عن قلب الغبي غطاؤه  
٥٨- ألا كم أذل الدهر من متعز  
٥٩- وكم ساور العقبان في اللوم صرفه  
٦٠- وكم ظلم الظلمان حق صراحها  
٦١- وكم غلبت غلب القيول هئاته  
٦٢- وكم نهش الحيات في مضباتها  
٦٣- وكم أدرك الوحش التي لج نفراها  
٦٤- وكم قعص الأبطال إما شجاعة  
٦٥- وكم صال بالأملاك وسط جنودها  
٦٦- وكم نعمة أذوى وكم غبطة طوى  
٦٧- وكم هد من طود متيف عانة  
٦٨- أرى الدهر لا يبقى على حدثاته  
٦٩- جري على العرم العوارم لا ينى  
٧٠- إذا احتشرش الأفعس بمرجوع نفخة  
ومسوت فناء بين فكين من جلم  
ألا إن بالأسماع عن عطة صمم  
ونرتع في أكلابه رتعة النعم  
وإن لم يصح يوماً براتعنا خضم  
إذا حتفه يوماً على صدره جثم  
وكم زم من أنف حمي وكم خطم  
وكم غاوص الحيتان في زاهر الخوم  
ومثل خصيم الدهر أذعن واطلم  
ولم تقتبس من قبل ذاك ولم ترم  
وكم فرس الأسد الخوادر في الأجم  
يغور لها طورا ويطلع الأكم  
وإما بمقدار إذا اضطره اقتحم  
وأخنى على أهل النبوات والحكم  
وكم سند أهوى وكم غرورة فصم  
وكم قض من قصر متيف وكم وكم  
شعيب الأعالي جهوري إذا بغم  
كان دُعاف السم يشفيه من قرم  
دهاها بأضرار جداد أو الستهم

- ٧١- مُعِدُّ عِتَادِي هَارِبٌ وَمُقَاتِلٌ  
 ٧٢- قُسْرُونَ كَأَرْمَاحِ الْهِيَاجِ شِوَالِكُ  
 ٧٣- رَعَى مَا رَعَى حَتَّى رَمَى الْحَيْنُ نَفْسَهُ  
 ٧٤- أَدِلُّ بِقَرْنَيْهِ فَلَاقَاهُ نَاطِحٌ  
 ٧٥- وَلَا نَقِيقَ خَاطِي الْبُضِيعِ صَمَحِجٍ  
 ٧٦- يَصُومُ فَلَا يَحْوِي وَيَمْلَأُ بَطْنَهُ  
 ٧٧- وَيَبْلُغُ أَفْلَاكَ الْحَدِيدِ جَوَامِدَا  
 ٧٨- وَيَسْتَرْطِ الْمَرُورَ الرُّكُودَ كَأَنَّمَا  
 ٧٩- وَيَتَّخِذُ التُّنُومَ وَالشَّرِيَّ مَرْتَعَا  
 ٨٠- تَرَامَتْ بِهِ الْأَحْوَالُ حَتَّى بَيَّتَتْهُ  
 ٨١- مِنَ الْعَادِيَاتِ الطَّائِرَاتِ إِذَا نَجَا  
 ٨٢- إِذَا شَبَّ مِنْهَا جَادٌ مَا هُوَ قَادِحُ  
 ٨٣- جَنَاحَانِ خَفَقَانِ خَفَقَا مُحْتَضَا  
 ٨٤- نَجَا مَا نَجَا حَتَّى ابْتَغَى الدَّهْرُ كَيْدَهُ  
 ٨٥- وَلَا قُسُورَ إِنْ لَمْ يَجِدْ مَا يَكْفُهُ  
 ٨٦- عَلَيْهِ الدَّمَاءُ الْجَاسِدَاتُ كَأَنَّمَا  
 ٨٧- إِذَا مَا اخْتَدَى قَبْلَ الْعَطَاسِ لَصِيدَهُ  
 ٨٨- أَتَاخَتْ لَهُ الْأَحْدَاثُ مِنْهُنَّ قِرْنَهُ  
 مَتَى كَرَّ يَوْمًا كَرَّةً أَوْ مَتَى انْهَزَمَ  
 وَأَوْنَةً شَدَّ يَجْمُ إِذَا اهْتَزَمَ  
 بَحْتَفَ فَمَا أَتَبَا هُنَاكَ وَلَا شَرَمَ  
 مِنَ الدَّهْرِ غَلَابَ فُسُوءَهُ بِالْأَجْمِ  
 مِنَ الْآكَلَاتِ النَّارِ تَأْتَجُ فِي الْفَحْمِ  
 بِمَا شَاءَ مِنْ زَادٍ وَلَا يَرْهَبُ الْبِشْمَ  
 فَيَسْكُبُهَا فِي قَعْرِ كَبِيرٍ قَدْ احْتَدَمَ  
 يَرَاهُ طَعَامًا قَدْ أُعِدَّ لَهُ لَقَمَ  
 فَيَخْذَمُ مِنْ هَذَا وَهَذَاكَ مَا خَذَمَ  
 نَهَارًا وَلَيْلًا بَنِيَّةَ الْفَحْلِ ذِي الْقَطَمِ  
 بَصُرَتْ بِهِ بَيْنَ النِّجَاعَيْنِ مُقْتَسِمَ  
 بِزُنْدَيْنِهِ مِنْ شِدَّةِ تَلْهَبٍ فَاضْطَرَمَ  
 وَرَجُلَانِ لَا تَسْتَخْسِرَانِ إِذَا اعْتَسَزَمَ  
 فَدَسَّ إِلَيْهِ الْعَنْقَفِيرُ ابْنَةَ الرُّقْمِ  
 مِنَ الصَّيْدِ أَضْحَى وَالسِّبَاغُ لَهُ لَحْمَ  
 مَوَاقِعُهَا مِنْهُ الْمُسَدَّمُ مِنَ الرُّخْمِ  
 فَلَمَغْتَدِي تَلْقَاءَهُ عَطْسَةُ الْأُجْمِ  
 كَفَاحًا فَلَمْ يَكْدَحْ بِظُفْرِ وَلَا ضَغْمِ

- ٨٩- وقد كان خطاف الخطاطيف ضيغماً  
٩٠- ولا أعصل النابيين حامل مخطيم  
٩١- يقلب جثماناً عظيماً مؤثقالاً  
٩٢- ويسطو بخرطوم يثنيه طوعة  
٩٣- ولست ترى بأساً يقوم لبأسه  
٩٤- بقى ما بقى حتى انتحى للدهر شخصه  
٩٥- هوى هائل المهوى بجود بنفسه  
٩٦- مضيماً هضماً بعد عز ومنعة  
٩٧- ولا صبل أضلال يبيت مراقباً  
٩٨- يشول بأنياب شواها مقاتل  
٩٩- زحوف لدى الممسي كأن سحيفة  
١٠٠- يميز المنايا القاضيات سمامه  
١٠١- أتاه وقد ظن الحمام شقيقه  
١٠٢- سقاه بكأس كان يسقي بمثلها  
١٠٣- كمين ردى في جسمه أو مبارز  
١٠٤- ولا لقوة شعواء تلحم فرخها  
١٠٥- بكور على الأقنص غير مخلّة  
١٠٦- تببت إذا ما أحجر القصر غيرها
- إذا ساهم الأقران عن نفسه سهم  
به حجن طوراً وطوراً به فقم  
يهذ بركنيسه الجبال إذا رحم  
ومشتبهات ما أصاب بها غنم  
إذا عمل النابيين في البأس أو صدم  
فلم ينتصر إلا بأن أن أو نام  
تخال به قيداً تقوض من إضم  
ومن ضامة ما لا يطاق ولم يضم  
بنهشته مقدار نفس متى يحم  
يقتير من أطرافها السم كالدسم  
إذا انساب في جنح الظلام نشيش حم  
من الرقش ألواناً أو السود كالحم  
حمام ولاقى لا شقيقاً ولا ابن عم  
إذا ما سقى السقي بأمثالها فطم  
نجيد من الأقران غادره جزم  
خداية شماء في شاهق أشم  
كان بها في كل شارقة وحم  
ترقيق رقص الطل في ريشها الأحم

- ١٠٧- تعالت عن الأيدي العواطي وأعطيت  
على الطير تفضيلاً فأعطيتها الرّمم
- ١٠٨- سما نحوها خطباً من الدهر فاتك  
فطاحت جباراً مثل صاحبها درم
- ١٠٩- ولا غرق ناج من الكرب عيشة  
بحيث يكون الموت في الأخضر القطم
- ١١٠- سبوح مروح رعيه حيث ورد  
رغيب المعامهما استطف له التقم
- ١١١- مجوشن أعلى الجلد غير محمل  
سلاحاً سوى فيه وميزوده اللهم
- ١١٢- نفت جلة الحيتان عنه شذاته  
وخلي في مزعى من الوحش والقزم
- ١١٣- إذا أوجس النوثي يوماً حسيسته  
وقد عارض البوصي شمر واحتزم
- ١١٤- أتيح له قرن من الدهر لم يكن  
لينكل عن أهوال يم ولا ابن يم
- ١١٥- فالقاء في متجى السفين وإنما  
بحيث يشم السروح ركبائها يغم
- ١١٦-لقى طافياً مثل الجزيرة فوقه  
أبابل شتى من نسور ومن رخم
- ١١٧- ولا رأس سامي الطرف إلا وقد وقم  
فإن عاسرته مرة خش أو خزم
- ١١٨- تياسيرة الأشياء منقادة له  
وأسكتت الأفواه من غير ما بكم
- ١١٩- إذا سار غضت كل عين مهابة  
له لجة يسترجف الأرض ذي هزم
- ١٢٠- سوى صهلات الخيل في غرض جحفل  
سحاب على ليل تخطخ فادلكم
- ١٢١- كأن مزار النقع فوق سواده  
على البؤس والنعمى فأهلك أو عصم
- ١٢٢- وإن حل أرضاً حلها وهو قادر  
تلوح عليه من فرادى ومن تسوم
- ١٢٣- ترى خرزات الملك فوق جبينه  
وقوم من أمرينه ذا الزيع والضجم
- ١٢٤- طواه الردى من بعدما أثخن العدا



١٢٥- فقد أمن الأيام أن تخترمته وبرئت الدنيا لديه من الستهم

١٢٦- رمى حاكم الحكام مهجة نفسه بحكم له ماض فدانت لما حكم

١٢٧- ولا مرسل بالوحي وحي ملكه سراجاً منيراً نورة الساطع الأتم

١٢٨- له دعوة يشفي بها من شكى الضى ويرزق من أكدى وينعش من رزم

١٢٩- هو الرزء لا يستطيع نهضاً بثقله سوى ابن يقين عاذ بالله واعتصم

هذا المقطع أطول مقاطع القصيدة، وهو يوازي نصف حجمها تقريباً، وينبني على نظرة الشاعر للدهر، وهي نظرة وإن كانت تتفق مع التقليد المتوارث في قصائد الرثاء من إحالة المصائب إلى الدهر وصروف الزمن والقضاء والقدر الذي يتحكم في الحياة<sup>(١)</sup> - إلا أنها عند ابن الرومي تشكل إطاراً شمولياً يغلف نظرته الوجودية.

يبدأ المقطع بقوله: هو الدهر/ وينتهي بقوله: هو الرزء، واستخدامه ضمير الشأن في الحالين يرمي بتوطئة لشيء معهود، كما أن امتداد المقطع ما بين ( الدهر ) و ( الرزء ) يوضح طبيعة الرؤية، فإد الدهر تطال كل شيء، تسوي بين الصغير والكبير، تتسلح بأسلحة كثيرة: ( المنايا، الليالي، الموت، الفناء، الزمان )، وهي أسلحة تتضمن معاني الفناء فتتكرر ألفاظه، وكذا تتضمن معاني الدورة الزمنية فتتكرر ألفاظها، وفي كل يكون الوجود هدفاً للدهر، وتكون الحياة ألعوبة بيده، ويصور ذلك بعدة طرق منها: تشبيه ما يحدثه الدهر للإنسان باصطفاق أمواج البحر المتلاحقة:

كان الفتى نصب الليالي بنية بمصطفق من موج بحر وملتطم

(١) المفتي، إلهام، في القصيدة للعباسية، ص ٦٧.

ويعزز الصورة في البيتين التاليين، ليخاطب بعد ذلك المتأمل بالخلود طالباً منه الاتعاض  
بالأمم السابقة.

ثم يعرج بعد ذلك على مجموعة من فاعليات الدهر بالإنسان، وأهمها الموت الذي هو  
حق مؤكد، ويضمن شطرا من بيت للبيد<sup>(١)</sup>:

ألا كل حي ما خلا الله ميت

ليؤكد في هذا التضمين الحقيقة التي يدركها الجميع في أن لا مناص من الموت، ثم يعمد  
إلى مجموعة من الصور التي تبين كيف يقوض الدهر بنيان الحياة:  
تضعفه الأوقات....

وإذا كانت ثنائية الحياة والموت مرتسمة على طول المقطع فإن استخدام الطباق يبدو  
أمراً ملحاً، فالشيء يعرف بضده، لذا قام الكثير من الأبيات على هذا اللون البديعي:

طويل العمر / قصير

حي / ميت

الباني / النهدم

بقاؤه / فناء

وفي المقطع ذاته يأتي البيت السادس والخمسون مصدراً بالفعل (نُراع) المشروط  
بصياح الدهر، لإضفاء عنصر الرهبة أمام سطوته وجبروته، لينتقل بعد ذلك إلى عرض  
مجموعة من المشاهد لفاعلية الدهر في الحيوانات، فهو يبطش بالإنسان، "وتصل ضرباته أيضاً  
إلى الحيات في هضابها، وإلى الأسد في أجمته، وهو يتحدى شجاعة الأبطال إذ يقضي عليهم

(١) انظر ديوان لبيد ص ٤٤ ، والشرط الثاني: وكل نعيم لا محالة زائل .

بسهولة بالغة، ويتحدى رجال العلم والحكمة والنبوات، ويقضي على أصحاب النعم والأموال وأصحاب النفوذ والسيادة<sup>(١)</sup>، ولا يقف الأمر عند ذلك فنراه يطال الجمادات ومظاهر الطبيعة:

وكم هدّ من طودٍ منيفٍ رعانه      وكم قض من قصر منيفٍ وكم وكم

وعملية الهدم والقض والضعضة التي رأيناها سابقاً، كلها عمليات تجلجل في فاعليات

الدهر، فالجبل العالي والقصر الشامخ كلها تتلقى ما تتلقاه الحياة من رعب وإيادة.

في الأبيات من (٥٨ - ٦٨)<sup>(٢)</sup> يكرر الشاعر كلمة (كم) الخبرية التكريرية، وهو تكرر

يدل على فاعلية الدهر، تلك الفاعلية التي تعصف بالموجودات جميعها، وتسبب في تدميرها،

سواءً أكانت هذه الموجودات كائنات حية، أم جمادات، أم معاني وقيما ومفاهيم، وهو إذ يبدأ

البيت الثامن والخمسين بـ ( ألا ) الاستفتاحية متبوعة بـ ( كم ) الخبرية، فإنه ينهي التكرار في

البيت الثامن والستين بقوله: وكم وكم... ليبدأ البيت التالي بقوله: أرى الدهر... ليكون المشهد

على النحو الآتي:

ألا- كم - أرى الدهر...

وفعل الرؤية يتضمن معنى اليقين، فما يفعله الدهر مشاهد ملموس، وما يعتور الحياة من

حدثاته مرئي مسموع.

إن هذه الرؤية تعدّ أكثر اتساعاً وتفصيلاً من المشهد السابق في المقطع ذاته، لذا فهناك

قوائم متعددة تتدرج تحت فعل الرؤية هذا، وقد كان ابن الرومي نفسه إحدى وسائل الدهر في

القضاء على بعض الحيوانات كما رأينا في تحليل طريدته<sup>(٣)</sup>، وهو هنا يعرج في بقية المقطع

(١) عبدالله، عيد، حمد، النزعة التشاؤمية في شعر ابن الرومي، ص ٣٢٥.

(٢) وردت هذه الأبيات في قصيدة لأبي نولس، ديوانه تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، ص ٥٨٧.

(٣) انظر تحليل النموذج الأول في هذا الفصل.

على مختلف الحيوانات والطيور، ويركز فيها على ما يتسم بالقوة ليبرهن أن سطوة الدهر تطول  
الأقوياء والضعفاء في آن، بل إن حكم القوي يلغي ما دونه، لينتظر بدوره ما هو أقوى منه..  
فيكون الدهر.

ففي الأبيات من (٦٩-١٣٠) يتحدث عن فاعلية الدهر في الحيوانات: الوعل (٦٩)،  
النعام (٧٦)، الأسد (٨٦)، الفيل (٩١)، الأفعى (٩٨)، النسر (١٠٥)، الحوت (١١٠)، الطيور  
الأبابل (١١٧)، ليكون المشهد الأخير من مصرع هذه الحيوانات هو مصرع الحوت العظيم  
الذي تبدو جثته طافية مثل الجزيرة فوق الماء، وتعلو هذه الجثة الطيور الأبابل وطيور الرخم  
لتستعين بموت صاحبها على الاستمرار بمسيرة حياتها، لينتهي بهذا الوصف "المسرد الرمزي  
الخاص بالحيوان في قصيدة ابن الرومي بمعنى أن جميع صنوف الحيوان تخسر معركتها التي  
تخوضها ضد القدر"<sup>(١)</sup>. ثم يعرج بنا على مشهد ثالث، وهو المشهد الأخير من هذا المقطع الذي  
يتحدث عن عظماء ومشاهير وملوك قضوا تحت سطوة الدهر، وهو في كل يشير إلى أن  
الحيوات تنهي بعضها، وأن الدهر هو الكفيل بالأقوى، فيختزل ذلك في قوله واصفاً بطلا:

أتاه الردى من بعد ما كان كالردى      فأصبح في كف المنية مهتشم

فالبطل كان يتسبب بالموت لخصومه، إلى أن أتاه الردى فأصبح هشيماً في يد الموت،  
ويختم بما اعتاد الناس على التأسى به وهو موت الأنبياء، فإذا كان الموت يسطو على صفوة  
البشر، فكيف يسلم منه سائرهم؟

---

(١) المفتي، إلهام، في القصيدة العباسية، ص ٨٠.

## المقطع السادس (١٣٠-١٣٤)

### الجرح:

- ١٣٠- تَمَنَّيْتُ أَمْثَالِي مُعِيداً وَمُبْدِئاً      فما اندمَلَ الْجُرْحُ الَّذِي بِي وَلَا التَّامَ  
١٣١- وَكَمْ قَارِعٍ سَمِعِي بِوَعْظٍ يُجِيدُهُ      ولكنَّهُ فِي الْمَاءِ يَرْقُمُ مَا رَقِمَ  
١٣٢- إِذَا عَادَ أَلْفَى الْقَلْبَ لَمْ يَقْنِ وَعَظُهُ      وَقَدْ ظَنَّنُهُ كَالْوَحْيِ فِي الْحَجَرِ الْأَصَمِ  
١٣٣- وَكَيْفَ بَانَ يَفْتَى الْفَوَادُ عِظَاتِهِ      وَقَدْ ذَابَ حَتَّى لَوْ تَرَقَّرَقَ لَا تَسْجَمُ  
١٣٤- وَهَلْ رَاقِمٌ فِي صَفْحَةِ الْمَاءِ عَائِدٌ      لِيَقْرَأَ مَا قَدْ خُطَّ إِلَّا وَقَدْ طَسَمَ

في هذا المقطع القصير يعرج الشاعر على نفسه، ليعرف أين يقف مما تقدم في المشاهد السابقة، فيرى نفسه جريحاً كسيراً لا يلتئم جرحه، ولا تشفيه المواعظ، بل إنه يشبه ما يلقى إليه من عظام بالرقم على الماء.

## المقطع السابع (١٣٥-١٤٨)

### السقيا

- ١٣٥- أَحَامَلْتِي أَصْبَحْتَ حِمْلًا لِحُفْرَةٍ      إِذَا حَمَلْتَ يَوْمًا فَلَيْسَ لَهَا قَتَمَ  
١٣٦- أَحَامَلْتِي أَسْتَحْمِلُ اللَّهَ رَوْحَهُ      إِلَى تَلَكُمُ الرُّوحَ الزَّكِيَّةَ وَالنَّسَمَ  
١٣٧- أَمْرَضِعْتِي أَسْتَرْضِعُ الْغَيْثَ دَرَّةً      لِرَمْسِكَ بَلْ أَسْتَغْزِرُ الدَّمَاعَ مَا سَجَمَ  
١٣٨- وَإِنِّي لِأَسْتَحْيِيكَ أَنْ أَطْلُبَ الْأَسَى      لِأَسْلَى وَلَوْ دَاوَيْتُ جُرْحِي لَمْ أَلَسَمَ  
١٣٩- حِفَافًا وَهَلْ لِي أَسْوَةٌ لَوْ طَلَبْتُهَا      أَلَا لَا وَهَلْ مِنْ قِيَمَةٍ لَكَ فِي الْقَنِيمِ  
١٤٠- وَإِنِّي لِأَسْتَحْيِيكَ أَنْ أَنْفَعُ الصَّدَى      وَأَنْ أَتَحَبَّبَ إِلَى بِالنَّسَسِيمِ إِذَا نَسَمَ  
١٤١- أَسْتَنْشِقُ الْأَرْوَاحَ بَعْدَكَ طَائِعاً      وَأَشْرِبُ عَذْبَ الْمَاءِ إِنِّي لَذُو نَهَمِ

- ١٤٢- وإني لأستحييك يا أم أن يرى قريني إلا من بكى لك أو وجم
- ١٤٣- وأن أنلهى بالحديث عن الأسى وألقى جليسي بابتسام إذا ابتسم
- ١٤٤- ألمرح فوق الأرض يا أم والثرى عليك مهيل قد تطابق وارتكم
- ١٤٥- أبا ذاك من نفسي خصيم منازع ألد إذا جأى خصيماً له خصم
- ١٤٦- حفاظي خصيمي عنك يا أم إنه أبا لي إلا الهمة بعدك والسدم
- ١٤٧- عزيز علينا أن تموتي وأننا نعيش ولكن حكم الموت فاحتكم
- ١٤٨- ولو قبل الموت الفداء بذلتة ولكنما يغتنام رائدة العيم

بعد تلك الصور التي رسمها الشاعر للدهر، وهي صور منفرة، قائمة الألوان، مجبولة بالكآبة والحزن والكراهية، تتضح أهمية الأم بحضنها الدافئ وحنانها ورعايتها وحرصها، وهو ما جعله يناديها:

أحاملتي / بعد أن كانت تحمله / أصبحت حملاً لحفرة

أحاملتي/ يدعو لروحها الزكية

أمرضعتني/ يطلب من الغيث أن يرضع قبرها (طلب السقيا).

ويكرر في هذه المقطع ضرباً من العبارات في الأبيات (١٣٩، ١٤١، ١٤٣):

وإني لأستحييك - أن أطلب الأسى

وإني لأستحييك - أن أنقع الصدى

وإني لأستحييك- يا أم أن يرى

كما يكرر الاستفهام بالهمزة في قوله:

أستشيق...

ألمرح ...

والاستشاق دليل تنفس وحياة، والمرح دليل سعادة وهناء، والسؤال الذي يخرج إلى

إطار إنكار الفعل، يدل على مدى الألم الذي يعتصره، لكنه يعود إلى حكم الموت الذي هو حق

لا بد منه، وهو حكم غير قابل للافتداء، قطعي لا استئناف له.

#### المقطع الثامن (١٤٩-١٦٨)

##### ميت الحياة

- ١٤٩- أيا موت ما أسلمتها لك طائعاً  
١٥٠- سأكبي بنثر الدمع طوراً وتارة  
١٥١- وتسعدني نفس على ذاك سمة  
١٥٢- لأنفي نسومي لا لأشفي غلتي  
١٥٣- ولو نظرت عيناك يا أم نظرة  
١٥٤- ففست بما ألقاه ما قد لقيته  
١٥٥- وكم بين مكروه يحس وقوعة  
١٥٦- يحس البلى ميت الحياة ولم يكن  
١٥٧- ألا من أراه صاحباً غير خائن  
١٥٨- ألا من تليني منه في كل حالة  
١٥٩- ألا من إليه أشتكى ما يتسبني  
١٦٠- نبا ناظري يا أم عن كل منظر
- هواك، فما لي زفرتي زفرة الندم  
بإنظم المراثي دائم الحزن والوكم  
بما نثر الشجوة السخيل وما نظم  
على أن عيني مذ فقدتك لم تنم  
إلى ما توارى عنك مني واكتنم  
شهدت بحق أن داهيتي أطم  
وآخر معدوم الإطاقة (١) واللمم  
يحس البلى ميت الممات إذا أرم  
ألا من أراه مؤنساً غير محتشم  
أبريد برت بذني شعش يلم  
فيفرج عني كل غم وكل هم  
وسمعي عن الأصوات بعدك والنعيم

- ١٦١- وأصبحت الآمالُ مذنبتِ والمنى غوادر عندي غير وافية الذمم
- ١٦٢- وصارمتُ خِلّائي وهم يصلونني وقد كنستُ وصَّالَ الخليل وإن صرم
- ١٦٣- وآنسني فقدُ الجليسِ وأوحشتُ مشاهدُه نفسي ولم أدِرِ ما اجترم
- ١٦٤- سوى أنه يدعو إلى الصبرِ واعظاً فإن لِحْجَ ما بي لِحْجٌ في العَذلِ أو عذم
- ١٦٥- ولو أنني جمعتُ وعظي ووعظته ليشعبَ صدعاً في فؤادي لما التأم
- ١٦٦- وإني وقد زودتني منكِ لوعةٌ لها وقدة في القلبِ كالنارِ في الضرم
- ١٦٧- يريد المعزّي بُرءَ كلمي بوغظه ولم يكُ غيرُ الله يُبرئُ ما كَلَم
- ١٦٨- هو الواهبُ السلوانَ والصبرَ وحده لذي الرزءِ والمُهدي الشفاءَ لذي السقم

يستهل ابن الرومي هذا المقطع بأسلوب النداء، فينتقي حرف نداء للبعد لمناداة الموت،

وذلك إما للبعد وإما للكراهة، وهو إذ يشخص الموت، يجعل منه عدواً غاشماً، ويجعل من نفسه محارباً مهزوماً... ومن هنا جاء الشعور بالندم مع أنه لم يسلم أمه للموت طائعاً:

أيا موت: ما أسلمتها لك طائعاً هواك فمالي زفرتي زفرة الندم

ثم يصف حاله بعد فراق أمه:

- دائم الحزن، كثير البكاء، كثير الرثاء.... تعينه على ذلك نفسه.

- قليل النوم، مع أن عينه لم تذق نوماً بعد فراقها.

ثم يعقد مقارنة بين حاله وحالها بعد موتها، فيرى أن مصابه بها أكبر من مصابها

بموتها، ذلك أن الميت لا يحس البلى، في حين يحسه الحي، ليوازن بعدها بين الميت الحي

والحي الميت:

يُحسُّ البلى مَيّتُ الحياة ولم يكن يُحسُّ البلى مَيّتُ المماتِ إذا أرم



وهو إذ يجسد في أمه الأنموذج الأمثل للأم التي منحته الودّ والمحبة، في الوقت الذي تتكرر له الجميع، وكانت له السند، وقد توفي والده في طفولته، فإنه يذكرها مفجوعاً بمن بقي له بعدها، مستخدماً أسلوب التكرار في الأبيات (١٥٨-١٦٠):

ألا من أراه صاحباً/ غير خائن

ألا من أراه مؤنساً / غير محتشم

ألا من تليبي .. / أبر يد

ألا من إليه أشتكى....

فهو يفتقد صاحب المؤنس البار الذي يفرج غمه وهمه، وقد كانت أمه تقوم مقام كل أولئك، فارتد بموتها إلى ذاته انطوائياً بعد أن كان يصل من قطعه، وأصبح يأنس الوحدة:

وصارمتُ خَلّاتي وهُم يَصِلونني      وقد كنتُ وصَّالَ الخليل وإن صرَمَ  
وأنسني فقدُ الجليسِ وأوحشتُ      مشاهدُهُ نفسي ولم أدِرِ ما اجترَمَ

وقد عمد في البيتين السابقين إلى الطباق لإظهار عمق مأساته:

صارمت ← يصلونني

وصال ← صرَمَ

أنسني ← أوحشتُ

وبيّن لنا بعد ذلك سبب صرمة الجليس، فما ذلك إلا لكثرة وعظه:

يدعو إلى الصبر واعظا...

ولو أنني جمعت وعظي وعظه ....

يريد المعزي برء كلمي بوعظه....

وهو لا يرى في الوعظ سلواناً، لأنه يدرك أن واهب السلوان والشفاء هو الله:

هو الواهب السلوان والصبر وخذه      لذي الرزء والمهدي الشفاء لذي السقم

#### المقطع التاسع (١٦٩-١٧٤)

يد الدهر

١٦٩- ولست أراني مذهلي عنك مذهل      يد الدهر إلا أخذه الموت بالعظم

١٧٠- هناك ذهولي أو إذا قيل قد قضى      وإلا فلا ما طاف ساع أو استنم

١٧١- وسويت عندي عرف دهرني بنكره      فاضحى وأمسى كلما أحسن استنم

١٧٢- أرى الخيرة المهداة لي منه عبرة      ونعمته المسداة من واقع النقم

١٧٣- أتبهجني نعماء دهر حماكها      وأشكر ما أعطى وأنت الذي حرم

١٧٤- أبى ذاك أن الخير بعدك حسرة      لدي ومعدود من المحن العظم

لما كانت اليد هي التي تأخذ وتعطي، وهي التي ترأف وتبطش، كان إسنادها للدهر

مسوغاً، ومع أن ابن الرومي يضع لها في هذا المقطع دلالة زمنية بمعنى طول الدهر، إلا أنه

دأب على استخدامها دالة على البطش والقوة<sup>(١)</sup>، ولعل هناك ارتباطاً بينها وبين (أخذه الموت)

التي تعقبها في البيت (١٧٠) هذا البيت الذي تتكرر فيه كلمة الدهول وكذا البيت الذي يليه، وهل

فجعة الموت إلا الدهول؟!

مذهلي عنك مذهل = الموت

هناك ذهولي = الموت

(١) تكرر تركيب يد الدهر في ديوانه خمساً وعشرين مرة.

وفي هذا المقطع القصير يروح الشاعر ويغدو إلى الدهر، هذا الدهر الذي تستوي لديه

النقائض:

عُرف دهري ← بنكرة

فأضحى ← وأمسى

أحسن ← استندم

نعمته ← النقم

أعطى ← حرم

وكل هذه الأدوات التي يتصرف بها الدهر، هي ما تجعله يختتم المقطع مجيباً عن سؤال

في مطلع البيت (١٧٤) أتبهجنى.... بقوله في البيت (١٧٥) أبى ذاك ... ويعنى بالفاعل الدهر.

المقطع العاشر (١٧٥-١٩١)

اكتئاب الأرض واستبشار السماء

١٧٥- فقدناك فاسودت عليك قلوبنا وحقت بأن تسود وابتضت اللمم

١٧٦- وأظلمت الدنيا وباح ضياؤها نهراً وشمس الصحو حيزي على القمم

١٧٧- وأجذبت الأرض التي كنت روضة عليها وأبدت مكلحاً بعد مبسّم

١٧٨- ومادت لك الأجدال حتى كأنما شواهقها كانت بمحيالك تدعم

١٧٩- وأصبح بينك السحاب مجاوداً فأرزم إرزام العجول وما رزم

١٨٠- وناحت عليك الريح عبري وأصبحت لدن عديمت رياءك تجري فلا تشم

١٨١- وقامت عليك الجن والإنس مأتماً تبكي صلاة الليل والخمص والهضم

١٨٢- وأضحت عليك الوحش والطير وكلها تبكي الرواء النضر والمخير العمم

- ١٨٣- وأبدى اكتئاباً كلُّ شيءٍ علمته وأضعافُ ما أبداه من ذاك ما كتم
- ١٨٤- كذاك أرى الأشياءَ إما حقيقةً بدت لي وإما حلمٌ مستيقظٌ حلم
- ١٨٥- ولن يحلم اليقظان إلا وقد أتت على لبه دهباء هائلة الفقم
- ١٨٦- وأما السموات العلى فتباشرت برؤيك لمّا ضمها ذلك المضم
- ١٨٧- وما كنت إلا كوكباً كان بيننا فبان وأمسى بين أشكاله نجم
- ١٨٨- رأى المسكن العلوي أولى بمثله فودعنا جادت معايدة الرهم
- ١٨٩- تأمل خيلي في الكواكب كوكباً ترفع كالمصباح في ذروة العلم
- ١٩٠- سما عن سفال الأرض نحو سمائه فكشف عن آفاقها عاصب القتم
- ١٩١- ولم يره الراؤون من قبل موتها بحيث بدا لا المغربون ولا العجم

في هذا المقطع نلمس الصورة التقليدية لإسقاط الراشي ملامح الحزن والأسى على الموجودات، وهو سلوك تسوغه النظرة الداخلية إلى الأشياء في الخارج، فالحزين يرى الأشياء حزينة، والفرح يرى الأشياء من حوله سعيدة مستبشرة، وهو في هذه الأبيات يرى أن بسبب فقدما:

١٧٦ - اسودت القلوب \_\_\_\_\_ وابيضت اللمم

١٧٧ - أظلمت الدنيا \_\_\_\_\_ احتارت الشمس

١٧٨- أجذبت الأرض وكلحت بعد الابتسام

١٧٩- مادت الجبال

١٨٠- أصبح السحاب يبكيها

١٨١- ناحت عليك الريح

١٨٢- قامت عليك الجن والإنس مأتماً

١٨٣- أضحت الوحش والطير ولّها

١٨٤- كل شيء أبدى اكتئاباً

وبعد أن يستعرض مظاهر الحزن والأسى لدى الكائنات، ينظر في نفسه ليعرف إن كان

ما يراه حقيقة أم حلمًا، وذلك لهول فاجعته:

كذاك أرى الأشياء إما حقيقة      بدت لي وإما حلمٌ مُستيقظٍ حلمٌ

ولن يحكم اليقظان إلا وقد أتت      على لبّهِ دهياء هائلةً الفقم

وبعد هذا الفاصل يستعرض المظاهر السماوية في مشاركتها الوجدانية له، فيرى

السماوات مستبشرة بروحها، ويراها تحولت إلى نجم في السماء، تفضل المسكن العلوى الذي هو

أحرى بمثلها، فقد ترفع عن سفال الأرض.

المقطع الحادي عشر (١٩٢-٢٠٤)

فسحة القبر

١٩٢- وإني وقد زودتني منك لوعة      مُحالفةً للقلب مسا أوراق السكّم

١٩٣- لتسليّني الأيام لا أن لوعتي      ولا حزّي كالشيء يبلى على القِدم

١٩٤- سأنثو ثنّاك الخير لا مُزيّداً      على ما جرى بين الصّحيفة والقلم

١٩٥- وما بي قُرباك القريبة إنه      بعيدٌ من الأحياء من سَكَن الرّجَم

١٩٦- طوى الموت أسباب المحابة بيننا      فلست وإن أطنبت فيك بمُتّهم

١٩٧- لعمري وعمري بعدك الآن هيّن      عليّ ولكن عادةً عادها القسم

- ١٩٨- لقد فجعتُ منك الليالي نفوسها بحبيبة الأسحار حافظة العتم
- ١٩٩- ولم تُخطِ الأيام فيك فجيعَةً بصوامة فيهنَّ طيّبة الطعم
- ٢٠٠- وفات بك الأيتام حصن كِنَافَةٍ دفيء عليهم ليلة القُرِّ والشَّيْبَم
- ٢٠١- رجعتا وأفردناك غير فريدة من البرِّ والمعروفِ والخيرِ والكرم
- ٢٠٢- فلا تَعمي أنسَ المحلِّ فطالما عكفتِ وآنستِ المحارِيبَ في الظُّلم
- ٢٠٣- كستَ قبرك الغرَّ المباكيرُ حُلَّةً مُوفَّاةً من صنعةِ الوبلِ والذِّيم
- ٢٠٤- لها أرجُ بعد الرُّقادِ كأنما يُحدِّثُ عما فيك من طيّبِ الشَّيْم

في المقطع الأخير من القصيدة نقف أمام ثلاثة مشاهد، أولها وتمثله الأبيات (١٩٣-

١٩٧) وهو استحضار لحالة الحزن وعمق الفجعة، وإقرار بعدم السلوان، واستدامة للذكرى.

وثانيها وتمثله الأبيات (١٩٨-٢٠١) وفيها عرض لسجايا المتوفاة، وسماتها الخلقية، فهو

يقسم بعمره بأن أمه كانت تقوم الليل، تحافظ على صلواتها، وتؤدي صيامها ومناسكها، وتعطف على الأيتام وترعاهم وتقيهم بعطائها القُرِّ والحر.

وأخراها وصف فسحة القبر في الأبيات (٢٠٢-٢٠٤)، فهي وإن أفردت في قبرها

وتركها الأحياء وغادروها، إلا أن أعمالها الصالحة بقيت رفقاءها، في إشارة إلى أن الميت لا

ينفعه إلا العمل الصالح من برٍّ ومعروفٍ وخيرٍ وكرم.... وهذه الأعمال هي الأنيس لها في

قبرها الذي يدعو له بالسقيا، وبطيب الرائحة التي تنهل من طيب شيمها في الدنيا.

### الموسيقى والإيقاع

جاء البحر الطويل حافظة مناسبة لقصيدة مطولة بهذا الحجم، ولحرارة ونفس خصب

يعمد إلى استقصاء المعنى وإذابته في هيكل متكامل من خلال الصور الكليية، وجاء الروي

مفاجئاً وذلك بارتكازه على الوقف والقطع عبر ميم ساكنة، وإذا كان الوقوف على الميم يوحي لنا بارتكاز نغمي قد يدوم على الرغم من ارتكازه على التسكين، فإن هذا الصوت يتناسب ونغمة الحزن التي تسود القصيدة، ولنا أن نجرب الاسترسال في إطلاق الميم الساكنة عند إطباق شفاهنا.

ويأتي الإيقاع الداخلي المتمثل بإيقاع الحروف والكلمات والسياق والعبارات ثرياً، وكنا قد وقفنا على بعض المناشط الأسلوبية من تكرار ومقابلات وموازنات وقواف داخلية، فضلاً عن التصريح، وكلها إيقاعات تدل على ثراء النص من الوجهة الموسيقية.

#### خلاصة:

تمثل هذه القصيدة أنموذجاً لمراثي ابن الرومي، وهي وإن لم تحظ باهتمام كمرثيته في ابنه الأوسط، تبقى ثرية بعمق الإحساس، وتنامي الفجعية في الداخل والخارج، وكأن شاعرنا يرثي نفسه، بل ويرثي البشرية لاستحضاره فكرة الزوال، واستبطانه لقوة الدهر وجبروته.

وقد انتسبت فاعلية الدهر في كل أرجاء القصيدة، وهو - وإن كان يسند لها الأفعال غالباً- كان يؤمن بأن الملاذ الأخير والمخلص من برائن هذا الدهر وفواجعه هو الله، وهذا يدل على أن سلوك الشاعر في إسناد الفعل للدهر ليس على سبيل اليقين، وإنما على سبيل التقليد في الأغلب، فقد دأب الشعراء منذ الجاهلية على إسناد الفعل للدهر.

كما جاءت المراثية محملة أغلب مواضيع الرثاء المعروفة، من تصوير حال الراثي بعد الفاجعة، وبكاء الميت، والإلحاح على العينين بالبكاء، وتصوير حالات الأرق والسهاد والحرقة واللوعة والغربة بعد الفقد لأن المفقود يمثل الأُنس والاجتماع، ومن ثم تصوير حال الضعف والوهن، وإسقاط الحزن على الأشياء، ومن ثم تصوير مشهد الموت والذهول للموقف، والحديث

عن القبر وطلب السقيا له ومغادرة الأهل والأقارب بعد إفراد الميت في القبر، وبعدها الإشادة بمناقب الميت الخلقية والسلوكية والدينية.

### النموذج الثالث

#### قصيدته في القاسم بن عبيد الله<sup>(١)</sup>:

تعد هذه القصيدة من قصائده القصار فهي تتكون من سبعة عشر بيتاً، جاءت على البحر الكامل، وهي - وإن جاءت في مدح القاسم - إلا أنها تتشكل من دائرة يكون الدهر مركزها. جاءت القصيدة في مشهدين يتكئ كل منهما على مجموعة من المعطيات، تصب في مجملها في دائرة فاعلية الدهر، وأثره في الحياة، وحركة الإنسان داخله، وكذا دوره في المواجهة.

#### المقطع الأول (الدهر ١-١١)

- |                          |                       |
|--------------------------|-----------------------|
| ١- دهرٌ يُشيعُ سبته أقد  | متتابع ما ينقضي أمدة  |
| ٢- والحال من سعد يساعدا  | طوراً ونخس مغقب نكد   |
| ٣. يوم يبكيننا وآونة     | يوم يبكيننا عليه غدة  |
| ٤. نبكي على زمن ومن زمن  | فبكاؤنا موصولة مدد    |
| ٥. ونرى مكارهنا مخلدة    | والعمر يذهب فانيأ عدة |
| ٦. أفسلا سبيل إلى تبجننا | في سرمد لا ينقضي أبدة |
| ٧. سكرى شباب لا يعاقبه   | سرمد وعيش دائم رغبة   |

(١) انظر القصيدة في الديوان، ج ٢، ص ٦٦٠-٦٦١. والقاسم بن عبيد الله وزير من الكتاب الشعراء، استوزره المعتضد، وعظمت مكانته، ت ٢٩١هـ



٨. لا خير في عيشٍ تَخَوَّنَا أوقاتُهُ وتَغَوَّنَا مُدَّةُ  
 ٩. يُعْطَى الفَتَى الأَيَّامَ يُنْفِقُهَا وقصاصُها أن يَقتَرى جِلْدَهُ  
 ١٠. من أقرض الأوقاتَ أتلَفَها وقضى جميعَ قُرُوضِها جِسْدَهُ  
 ١١. حتى يُغَيِّبَ في مُنْظَمَةٍ لا أهلُها فيها ولا وَلَدَهُ

يبدأ هذا المقطع بكلمة ( الدهر ) التي تستغرق كل ما سواها، لتكون الجملة الاسمية في البدء- التي عادة ما تدل على الثبات- إطاراً لحركة متنامية تستوعب مأساة الوجود، وحركاته المتتابعة، لتكون هي المدخل والمخرج في آن.

هذا الدهر في حركة مستمرة قوامها الأيام، فهو ما أن يوارى يوماً حتى يأتي بآخر، في حركة لا تتوقف، وفي تأثير مباشر على الكائنات ولا سيما البشر، فهم- وإن بدوا في حركة دائبة- إلا أنهم مستسلمون لفاعلية الدهر، فهو يدور بهم في حركة قوامها الشقاء، وإن تبدت ذات وجهين في البيت الثاني ( سعد، نحس):

سعد ← يساعدا

نحس ← يعقب نكدًا دائماً

فالسعد غير موصول، والنحس موصول موسوم بالثبات، لذا فإن إطار التوقع ينكسر فسي البيت الثالث، فعندما قال: يوم يبكيها، وآونة... كنا ننتظر أن تسعدنا وتفرحنا تلك الآونة .... ولكنها تؤكد مواصلة البكاء، والبكاء هو الآتي دائماً، لذا نحن في حركة بكاء دائم على ما مضى، لأن المستقبل حاضر في يومه... فالبكاء على الماضي هو بكاء على الزمن، والبكاء على الحاضر هو بفعل الزمن وما يأتي به، لذا فإن حركة البكاء موصولة، والمكارة مخلدة، والعمر الذي يتشكل من أيام متعددة، يعد فانياً بتعددتها..

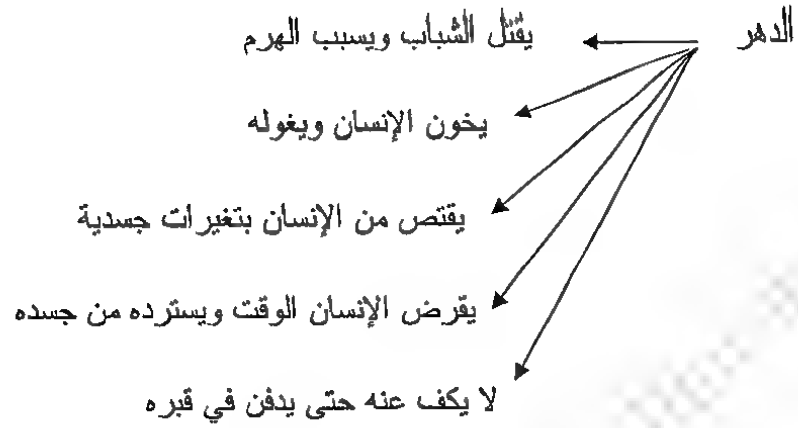
في هذه اللوحة من المقطع الأول نجد مفردات الدهر الزمني تغطي، وتشكل مع ما صاحبها من أفعال حركية طغيان الدهر على الإنسان أو حال الإنسان في الدهر، وذلك عبر مفردات : ( دهر، سبته، أحده، أمده، طوراً، معقب، يوم، آونة، يوم، غده، زمن، زمن، مدده، مخلدة، العمر، فانيا) ونلاحظ الحركة التي صاحبت هذه المفردات: (يشيع، ينقضي، تبكينا، نبكي، نرى، يذهب) وهي أفعال مضارعة تدل على استمرارية الحدث.

ونلاحظ في المشهد تشخيص الدهر، فهو الأب الذي ينظر إلى أبنائه يشيع كل منهم الآخر، كما نلاحظ الطباق في البيت الثاني (سعد، نحس)، وهو في هذا "يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه، فيتيبن ما هو أحسن منها ويفضله عن ضده"<sup>(١)</sup> ويلاحظ كذلك الجناس الاشتقافي في (سعد - يساعدا)، والموازنة بين الجمل ما يشيع في المقطع جواً موسيقياً خاصاً، فضلاً عما يشيعه التصريح من إيقاع عززته حركة الروي المضموم المقطوع بالضمير الهاء الساكنة التي تشي بقطع وسكت مقصود، كما نلاحظ أن المفردات جاءت جميعها في صيغة المفرد باستثناء مفردتي (مدده، مكارهنا) والأولى، مسندة إلى الدهر، والأخرى مسندة إلى الناس، لتؤكد أن مدد الدهر هي مكاره الناس.

وفي المقطع ذاته لوحة مقابلة يبدوها سؤال مفجوع بما جاء في اللوحة الأولى، سؤال عن حياة هائلة سعيدة، سؤال عن اعتناق الإنسان من غطرسة الدهر... هذا الاعتناق يكون بالتحرر من الزمن، وبقاء الشباب وديمومته، فالتبجح الذي يتحدث عنه في البيت السادس منوط بالشباب، ولكن الدهر بالمرصاد تتطلق منه فاعليات القهر على النحو التالي:

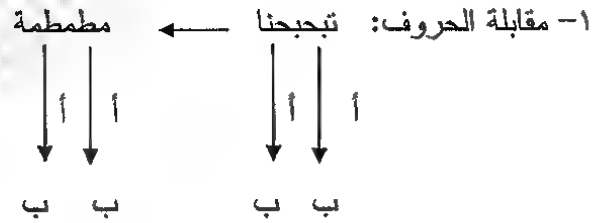
---

(١) مطلوب، أحمد، البلاغة والتطبيق، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٤٤٣.



وتتبدى ألفاظ الدهر فاعلة في هذا المشهد أيضاً : ( سرمد ، أبده ، أوقاته ، مدده ، الأيام ، الأوقات ) وهي ألفاظ تتحرك في إطارى الشباب والهرم ، المنح والاسترداد ، الإنفاق والقصاص ، لتبدو رحلة العمر على النحو الآتي :

الحياة شقاء ، والسبيل إلى تبجحنا يكون في مطمطة ، إذ تتوقف فيها فاعلية الدهر ، ونلاحظ العلاقة بين الكلمتين :



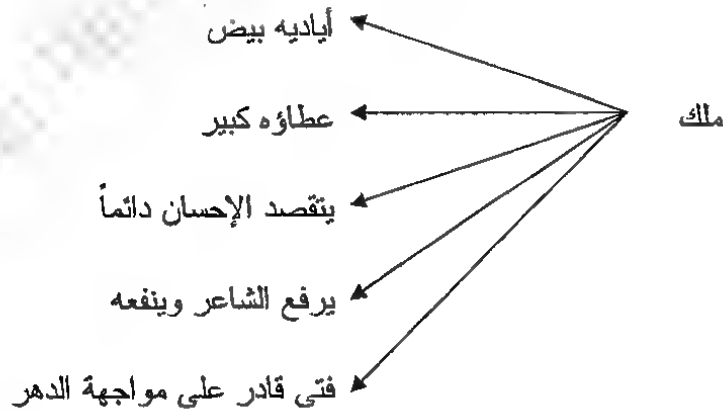
٢- الأولى سبقت بحرف الجر ( إلى ) ويفيد التحرك إلى الغاية من حيث دلالة الانتهاء ، لكن الانتهاء يقود إلى الثانية المسبوقة بحرف الجر ( في ) وهو حرف يفيد الظرفية المكانية ، بحيث ينتهي الجري في المكان ، ويتوقف الزمن فيه كذلك .

ويلاحظ في هذه اللوحة أيضاً تكرار الحرف ( لا ) ست مرات ، وهو في كل يفيد النفسي ، وكأنني به صرخة أمام هذا الواقع المتغطرس بالدهر ، وهي صرخة تبحث عن الخلاص ... فكان تذكر الممدوح .

## المقطع الثاني (١٢-١٧) فتي الدهر

١٢. وأَجَلُ ذلك أن تُرِكَتُ سُدًى      من قاسم وأقرّني بلسدة  
١٣. ملك إذا اسودّت لَدِيَّ يَدٍ      من غيره ابيضّت لَدِيَّ يَدٍ  
١٤. مهما عَدِمْنَا من سَدَى ونَدَى      عند الملوّك فعندَه نَجْدَةٌ  
١٥. خَلَّتِ الإِسَاءَةُ من إِرَادَتِهِ      ويريد إحساناً ويعتمدُ  
١٦. ما انفك يرفغني وينفغني      حتى أضرب بحاسدي حسدة  
١٧. قالَت فضاءُ لَمَالِهِ      نعم الفتى للدهر تعتقدُه

يأتي هذا المقطع متساوفاً مع المقطع السابق، وكأن الأمل الوحيد للخلاص من ظلم الدهر وجبروته هو الممدوح، فيبدأ المقطع بقوله: وأجل ذلك ... و(أجل) هنا بمعنى أفدح وأعظم، في حين تعود (ذلك) على مجمل فاعليات الدهر التي تبديت في المقطع السابق، فالأفدح من ذلك كله هو شعور الشاعر بأن الممدوح قد تركه، فيأخذ بسرد صفاته.



وهذه الصفات جميعها تتعارض مع صفات الدهر وفاعلياته في المقطع السابق، من هنا

جاءت الجملة الخاتمة في سياق أسلوب المدح ← (نعم الفتى للدهر تعتقدُه).

فهو - باعتقاد الشاعر - المخلص مما سلف، ففي تعليق الجملة بقوله (للدهر) ما يشير إلى

أن الإطار العام للنص هو عرض فاعليات الدهر في الشاعر، ومن ثم مقابلته بآماله بهذا الفتى

الملك الذي يقيه من غوائل الدهر.

من هنا نلاحظ التكامل بين المقطعين، كما نلاحظ الترابط في موضوع القصيدة، فهي ليست شكوى من الدهر في المقطع الأول مبتورة عن المدح في المقطع الأخير، بل هي شكوى من الدهر في الأول تمتد إلى المخلص من سبب الشكوى في الآخر.

ونلاحظ في هذا المقطع- كما في غيره من قصائد ابن الرومي- بعض المناشط الأسلوبية التي تتحرك على مدار القصيدة، إذ اعتمد على بنية المقابلة والطباق التي "تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه"<sup>(١)</sup>:

اسودت لدي يدٌ ← ابيضت لدي يده

عدمنا عند الملوك ← عنده نجده

الإساءة ← الإحسان

ينفعني ← يضر حاسدي

بقي أن نقول: أن الإيقاع في هذا المقطع جاء معزراً للمقطع السابق، فضلاً عن البحر الكامل المشبع بالحركة، وفضلاً عن تكرار بعض الحروف والسياقات للدلالة على السعي الدؤوب في النص والركض الزمني المتتابع، نجد القدرة الفائقة على التوليف بين الألفاظ لإعطاء لغة موسيقية لا تقل جمالاً عن الإيقاع الخارجي مثل:

سدى ← وندى

يرفعني ← وينفعني

فضائله ← لأملة

وهي سمة أسلوبية لا تفارق ابن الرومي، فاعتماده على القوافي الداخلية يعد ركيزة في قصائده الطوال والقصار على حد سواء.

(١) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية،

إربد، ٢٠٠٠، ص ١٢٩

## النموذج الرابع

### قصيدته في الشباب والشيب<sup>(١)</sup> [الكامل]

عرف ابن الرومي بأنه من غلاة المتفجعين على الشباب، فقد غلب على ديوانه هذا اللون من الشعر<sup>(٢)</sup>، وربما كان ذلك " لتعلقه بالحياة، وهلعه من الموت، لذلك فهو سريع الانفعال بالصورة المباشرة، سريع الالتقاء بنظائرها في حيز المحسوس والمتوهم، في الموجود وفي النذير الأزرق المعتم"<sup>(٣)</sup>.

ولعل من اللافت أن كثيراً من مطولاته كانت مقدماتها خالصة في الشيب والشباب، ولا أغالي إن قلت أن بعضها قد حل لديه محل المقدمات الطللية والنسبية لدى غيره، وقد ربت بعض مقدماته تلك على السبعين بيتاً<sup>(٤)</sup>، وهي وإن لم تكن خالصة للغرض ذاته، إلا أن فاعليتها غالباً ما تطل القصيدة كاملة.

ونحن في هذه القصيدة القصيرة التي نعدّها نموذجاً لشعر الشباب والشيب عنده، نقف أمام نص متكامل في الموضوع، يمثل رؤية الشاعر وفلسفته المنبثقة من أحاسيس غمرت عليه حياته جراء شيبه المبكر، وإحساسه بأنه بريد الموت.

(١) انظر القصيدة في ديوانه، ج ٤، ص ١٥٨٥-١٥٨٦.

(٢) انظر، مبحث الشيب والشباب، الفصل الثالث من هذه الأطروحة.

(٣) شلق، علي، ابن الرومي، في الصورة والوجود، ص ١٩٢.

(٤) انظر قصيدته في علي بن يحيى المنجم، وهي مئة وسبعة عشر بيتاً، منها ثلاثون في وصف المشيب والخضاب، الديوان ج ١، ص ١٣٨-١٤٥، وكذلك انظر قصيدته في عبيد الله بن طاهر، ج ١، ص ٢٥٥، وهي مئة وخمسة وسبعون بيتاً، منها سبعون بيتاً للشيب والشباب.

وهو نموذج لا يرقى فنياً إلى مستوى مطولاته، ولكنه يختزل نظرته في كثير من قصائده- للشيب والشباب، والقصيدة تتكون من أحد عشر بيتاً، إطارها الظاهري مدح الشيب، والانتقاص من الشباب، فهل جاءت القصيدة بذلك حقاً؟

قمت بتقسيم القصيدة إلى أربعة مشاهد على قصرها، وذلك للوقوف على معطياتها، والوقوف على رؤية متكاملة تتلاحم فيها الأجزاء مع الكل.

#### ١- الأبيات (١-٣): الشيب والشباب / مدخل عام

١. الشيب أحلم والشببية أظرف والرشد أسلم والغواية أترف
٢. ذهب الشباب فبان ما لا يرتجى وأتى المشيب فجاء ما لا يُصرف
٣. وكلاهما لابد منه لمن نجا من أن يعاجله ردى مُستسلف

في هذا المقطع يتحدث ابن الرومي حديثاً عاماً يختزل نظرة للعربي إلى الشيب والشباب، وهي نظرة ترى الشيب رديفاً للحكمة والحلم والأناة، بينما ترى الشباب رديفاً للطيش والتهور والغواية، وهما أمران لا بد منهما لكن إنسان لم يعاجله الموت.

بدأ البيت الأول بأربع جمل اسمية متقابلة<sup>(١)</sup>، كان الخبر في كل منها بصيغة اسم التفضيل غير المحددة المفضل عليه، للدلالة على شمول المفاضلة وتفوقها لدى المفضل، فضلاً عن اعتمادها على الطباق انطلاقاً من أن الضد يظهر ضده:

الشيب أحلم، والشببية أظرف، والرشد أسلم، والغواية أترف

أ                      ب                      أ                      ب

(١) اختزل المتنبي معنى هذا البيت ومعنى البيت الرابع بقوله من قصيدته القافية في مدح أبي شجاع محمد بن أوس الأزدي: [الكامل]

والمرء يأمل والحياة شهية      والشيب أوفر والشببية أنزق/ ديوانه، ج ٢، ص ٣٣٦

في حين جاء البيت الثاني في أربع جمل أيضاً، ولكنها جمل فعلية أفعالها في الجمل الأولى ماضية للدلالة على تمام الحدث، لكن النتيجة التي تترتب عليها مضارعة مسبقة بالنفي مما يشير إلى النتائج المستقبلية، معتمداً في كل ذلك على المقابلة بين الجمل:

ذهب الشباب ← فبان/ ما لا يرتجى

وأتى المشيب ← فجاء/ ما لا يصرف

وفي البيت الثالث ينهي المقطع بالجمع بينهما (وكلاهما) مخبراً أنهما واقعان لا محالة لمن لم يعاجله الردى.

## ٢- البيتان (٤-٥): فاعلية الدهر/ مدخل عام

٤. والمرءُ أما من مخاوف دهره فخرى وأما بالمئى فمسوف

٥. ولربما عدلت عليك صروفه فأصابك المأمول والمتخوف

يتكون هذا المقطع من البيتين الرابع والخامس، وفيهما أيضاً يتحدث عن فاعلية الدهر في الإنسان، وهي الفاعلية التي نجم عنها المشهد الأول، فالإنسان تزايله مخاوف الدهر، وهو حري بها قمين، لكنه على الرغم من يقينه بسطوتها إلا أنه يبقى يسوف الأمور، للدلالة على أن الأماني لا تنتهي لديه، وما هذه الأماني في حقيقتها إلا تعجيل للزمن الآتي: وكأنها تستجلب الموت، فصروف الدهر تأتي بما هو متأمل وبما هو مخيف.

وهو في هذا المقطع يعتمد المقابلة بين الجمل أيضاً، منطلقاً من محورين هما الأساس

الذي بنيت عليه الجمل:

أ- المرء ← يخاف ← يتمنى

ب- الدهر ← المأمول ← المتخوف



وهو إذا قدم (المأمول) على (المتخوف) فإنه يشير إلى فاعلية الدهر، فما المأمول سوى البداية (الشباب) وما (المتخوف) سوى النهاية (الشيب)، وأما المرء فالخوف ملازم له في الشباب خشية من فقده، والتمني ملازم له في الكبر لتمني العودة.

### ٣- الأبيات (٦-٨): الشيب والشباب / مدخل خاص

٦. أصبحت أنظر في الأمور فأجتوي      منها عيوب عواقب تتكشف
٧. والشيب أغراتي بذاك ولم يزل      يغري الغوي يرشده ويعنف
٨. عجباً لذي ما يزيد هدايتي      غضباً لآخر كان بي يتعسف

في الأبيات من السادس إلى الثامن يرتد الشاعر إلى ذاته، ليتحول العام في المقطعين السابقين إلى خاص في هذا المقطع، فبينما كان الضمير في المقطعين للغائب والمخاطب، تحول

إلى المتكلم في هذا المقطع لتصبح العملية جذبا وشداً بينه وبين الشيب:

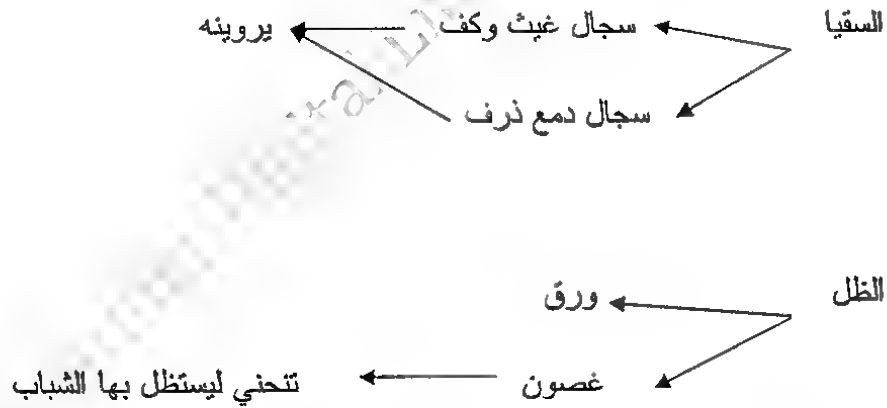
- أنا / أتأمل الأمور وأستجلي العواقب وأستبصرها / (في المشيب).
- أنا/ أصبحت راشداً مهتدياً، تزداد هدايتي في كل يوم / (في المشيب).
- المشيب: يغريني بالتبصر ومعرفة العواقب والابتعاد عن العيوب / (في الشباب).
- المشيب: يغريني بالابتعاد عن الغوى، ويعنفني على ما جاء به / (الشباب).
- التعجب داخل النفس من ذم مشيب يزيد الهداية انتصاراً لشباب كثير الاعتساف بصاحبه.

وفي البيت (الثامن) ينكشف باطن الشاعر على غير ظاهره، فهو وإن كان يمتدح المشيب ظاهرياً كما تبين في البيت الأول من القصيدة، إلا أنه يخفي بداخله حريقاً لإحساسه ذاك، فالتعجب شعور داخلي محض، والذم في الأصل للأمور غير المحببة، وهو هنا ذم للهداية المتمثلة بالشيب.

#### ٤- الأبيات (٩-١١): المقطع الأخير: السقيا

٩. سقت الشباب سجال غيث وكف يروينه وسجال دمع ذرف  
١٠. وأظل أزماناً خلت ومعاهداً ورقّ نظل غصونه تتعطف  
١١. أيام ينسيني الخطوب وذكرها شرخ الشبيبة والصبا والقرقف

في الأبيات الثلاثة الأخيرة يتبدى بكاء الشباب، والمرء لا يدعو بالسقيا إلا لمن يحب، وكنا قد عرضنا في مبحث في الفصل الثالث لسقيا الشباب... نعم، هذا الشباب الذي ذهب بلا عودة، هو الشاعر نفسه الذي سوى تلك الفترة بالموت، فأخذ يندبها ويطلب لها السقيا:



وهو إذا يطلب السقيا والظل لذلك الزمن الميت المتمثل لديه بفترة الشباب، فإنه يرى في شرخ الشباب ما ينسبه خطوب الدهر وذكرها، لتكون الخاتمة انتصاراً للشباب لفاعليته وقدرته على التصدي للخطوب ونوائب الدهر.

#### لغة القصيدة وإيقاعها

القصيدة من البحر الكامل، وهو بحر معروف بكثرة حركاته، ما يدل على الحركة داخل الزمن، وفاعلية الجري فيه، بالتنتقل من مرحلة إلى مرحلة، متجاوباً في تلك الحركة مع الحراك

الداخلي في نفس الشاعر الذي يعيش زمنين أحدهما دفن في داخله وما زال حاضراً في ذاكرته،  
والآخر حي في بدنه ينذر بالنهاية والزوال.

وقد جاءت ألفاظه واضحة دالة على المعنى، أكثر فيها من المقابلة والطباق والاشتقاق  
كعاداته، وعمد إلى التصريح الذي غالباً ما يعمد إليه في مختلف قصائده، وكأنه يتفق مع ما قاله  
القرطاجني في حديثه عن الاستهلال بأن تكون الألفاظ " الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة  
غير كريهة من جهة سموها ومفهومها، فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به"<sup>(١)</sup>

وقد كثرت القوافي الداخلية (يرتجى، نجا، ردى...) وهو ما يعزز الإيقاع، فضلاً عن  
المقابلة والطباق، وتكرار بعض الحروف بصورة لافتة في بعض الأبيات: " عيوب، عواقب  
أغراني، يغري، الغوي" وتكرار بعض الكلمات التي تعد محور القصيدة (الشيب/ الشيبية،  
الشباب، المشيب، الشيب، الشباب، الشيبية) وفي تكرارها انتصار للشباب على المشيب.

بقي أن نقول: إن مقاطع القصيدة تجتمع في الإجابة على التساؤل الذي طرح في تقديمها،  
فهي - وإن بُدئت بمدح الشيب ظاهرياً - تبوح أعماقها بحرقة وحسرة وأسى على ذلك الشباب  
الذي انقضى إلى غير عودة.

---

(١) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار الكتب الشرقية،  
تونس، ١٩٦٦، ص ٢٨٢.

## الخاتمة:

كان ديوان ابن الرومي رفيقاً مخلصاً لشهور طويلة، قضيتها بين أجزائه الستة منقياً وفاحصاً ومحللاً، تدفعني بعض قصائده إلى قراءات متعددة، وتردني آخر إلى كتب التراث الأخرى باحثاً عن موتيفة، أو معنى، أو صورة، أو رؤيا، فيجمعني الشعر بالشعر، وأرى نفسي أتجول في أحياء بغداد القديمة، أراقب شخص ابن الرومي وشاعريته المتدفقة...

وإذا كان لكل مبدع نصوص هي مثار إعجاب على مرّ الزمن، فهناك نصوص أخرى مخبوءة في ديوانه، لا تجليها العيون، ولا تتشربها الأفهام، فهي منطفئة مكانها، أثبتت بحكم قائلها لا بحكم جودتها، وما من أديب وشاعر إلا وله منها نصيب، وأقصد بذلك أن أفرق بين النظم والشعر، والأول موجود في ديوان ابن الرومي، مررت عليه، وقد اقتحمته العين، لأقف بين يدي الآخر متأملاً مفكراً دارساً ومعجباً في أن.

ولحسن الحظ أن الأول بعيد عن موضوع دراستنا، فهو في الأغلب في السخر والهجاء والابتذال لدرجة إسرافه في الألفاظ المبتذلة، بيد أن الشعر الذي يختلج في نفس حري، ويجد أصداء في النفوس، هو ذلك الذي يجتاح ابن الرومي معبراً عن قلق وجودي أصيل انثال عبر أغراضه الشعرية المختلفة.

فحاولت هذه الرسالة أن تقف على مقربة من ابن الرومي، ترقب حركاته وسكناته، وتتبع زفرائه الحري، وشطآن حزنه المتلاطمة، باحثة في أسباب حزنه وتشاؤمه ونظرته الوجودية من خلال درس موتيفة شغلت عليه شعره ونفسه وحياته، وأطرته لدينا في إطار ما يمكن أن نسميه "رهاب الدهر".

فجاء التمهيد باحثاً في الدهر لغة وأسماء وأشكالا ومظاهر، مترسماً نظرة العربي قديماً للدهر، وتصوره عنه، ورهابه منه، امتداداً إلى نظرة الإسلام، وما تبعها من إيمان بالله الواحد

المتصرف، الذي عمق النظرة إلى الموت والقبول بالقدر.... لكننا نلاحظ في الشعر بعد الإسلام موتيفات عرفها الشعر الجاهلي واستمرت بعد الإسلام، لا على سبيل الإيمان والاعتقاد بها، ولكن في الأغلب على سبيل التملك الثقافي، والإطار الفكري والرؤى الشعرية التي سُكِنَت بالشعر الجاهلي.

والدهر هنا ليس زمناً خالصاً، وإن كنا نرى أن الزمن بعض وجوهه، فقد اتخذ عدة أشكال وصور ومظاهر اتسمت كلها بفاعليات غيبية، ندرك حسيها وننتظي بنارها دون أن نراها، هذا هو دهر ابن الرومي الذي فجعه بأهله وذويه وبنفسه وبدنه وماله وحياته... فسكنه رهاب مجهول من مجاهيل يتخيلها دبابيس تخز جسده من كل الجهات، يتخيلها رؤوساً مدبية تطبق عليه جدران غرفته، أو وكفاً نازفاً من سطح متصدع في ليلة شتائية حادة.

نعم، هذا هو رهاب الدهر، إنه ذلك الوسواس القهري، الذي تحدث عنه الدارسون على أنه طيرة وتشاؤم، فبعد أن جلت هذه الدراسة ما جاء في التمهيد عن الدهر، جاء الفصل الأول للحديث عن حياة ابن الرومي وشخصيته وشعره متجاوزاً حدود السيرة التي تناولتها بإيجاز للولوج إلى تلك النقاط المعتمة، التي تتحرك في خفاياه راسمة صورة الدهر عنده، سواء أكانت مؤثرات عامة كالبيئة والعصر، أم مؤثرات خاصة في جسده ونفسيته، والانطلاق من أن تلك المؤثرات كان لها الدور الأكبر في علاقته بالدهر، وموقفه منه، إيماناً من الدارس بأن تلك الأحداث الجسام التي تعرض لها هزّت وجدانه، وأطبقت عليه جدران دنياه، فما فرّ من حتف إلا إلى حتف، وما اجتاز ليلاً إلا إلى ليل، فسكن بالتطير الذي نراه جزءاً من وسواس قهري يرمي صاحبه في الرهاب.

وفي الفصل الثاني وقفت الدراسة على إحصائيات استقصائية لمفردات الدهر في شعره، لتخلص من ذلك إلى عدة نتائج أبرزها: سيطرة فكرة الدهر على كثير من النصوص، وأن امتداد

الدهر على مساحة شعره لم يكن مقصوراً على غرض دون غيره، وإن كان أحياناً يدخل في بنية القصيدة وهيكلها، ليكون المحور الذي تصدر عنه وترتد إليه... ووجد الباحث أن الدهر تحول إلى ثيمة أسلوبية لها ما يسند لها في لغة القصيدة وصورها وإيقاعاتها، وليجد أن الدهر لم يبق دخيلاً على أغراض الشعر المختلفة، بل اتخذ لنفسه مكاناً ليكون غرضاً مستقلاً في بعض قصائد الشاعر ومقطعاته.

وفي الفصل الثالث تم البحث في تجليات الدهر وحركة المعنى، ففي شعره ليخلص الباحث إلى نتائج عززت منطلقات البحث، فالدهر عنده له سلطة كبيرة على الشاعر والحيوات من حوله، فهو مهلك مبذل مفرق خائن مفسد، وكلها نعوت تدل على القهر والتسلط والجبروت، وهو يمتلك جنوداً تقوم بمهام تدميرية في الأرض، فكانت الصروف والنوائب والريب والخطوب والمصائب والأرزاء والحوادث والعثرات قادة تلك الجنود، وهي في المجلل أيضاً تحمل نواذر الشر... ومع أن هؤلاء الجنود كان لهم صولة في الشعر الجاهلي، إلا أن هذه الصولة ملأت على ابن الرومي حياته فشكلت ظاهرة في شعره.

كما خرج هذا الفصل أيضاً بنتائج تجلت في أثر الدهر في الشاعر من ظهور الشيب المبكر، ونفور النساء منه، وإحساسه المبكر بالزوال، مما شكل لديه عنصر الرهبة والخوف اللذين كان يحاول التخلص منهما أحياناً، لكنه لا يفتأ يستسلم ويرضخ لحكم الدهر.

وفي الفصل الرابع خلصت الدراسة إلى حضور الزمن في الدهر في شعره، وقد اتخذت الأزمنة وجهاً من وجوه الدهر، سواء أكان ذلك عبر النظرة الكلية للزمن أم الجزئية أم من خلال مظاهر الدهر السماوية التي تأخذ امتداداً زمنياً، ليخلص الدارس إلى أن حضور الزمن كان وجهاً من وجوه الدهر المستبد في أغلب الأزمنة، وإن كان يتخذ صورة غير مألوفة في شعر ابن

الرومي في أزمنة أخرى كـبعض الفصول والساعات، وهي صورة تجلت في الجمال والخفة وسرعة الانقضاء.

أما الفصل الأخير، فقد خلصت الدراسة التطبيقية على نماذج من شعره إلى أن حضور الدهر كان يأخذ بعداً وجودياً يتجذر في بنية القصيدة، التي تتناغم مقاطعها ومشاهدها مع فاعلية الدهر، فدخلت تلك الفاعلية في الصورة والفكرة، وفي المناشط الأسلوبية، من ضروب التكرار والبديع.

وبعد؛

فقد خرجت الرسالة بنتيجة كلية وهي أن الدهر يشكل ظاهرة في شعر ابن الرومي، وأن تلك الظاهرة تربعت على جل صفحات ديوانه، وأنها اتخذت أشكالاً ومظاهر متعددة، جعلتنا نجزم بانعكاساتها على حياة الشاعر ونفسيته... وجعلتنا نسعى إلى إعادة النظر في قراءة بعض النصوص، كما هو الحال في قصيدة "شمس الأصيل" التي قمنا بتحليلها في الفصل الأخير.

والله الموفق

## قائمة المصادر والمراجع

### المصادر:

#### \* القرآن الكريم

١. ابن الأبرص، عبيد، ديوانه، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
٢. ابن الأثير، عز الدين أبو حسن علي بن محمد، الكامل في التاريخ، تحقيق محمد يوسف دقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.
٣. ابن الأجدابي: أبو إسحق إبراهيم بن إسماعيل، الأزمنة والأنواء، تحقيق عزة حسن، مطبعة دار سمير، دمشق، ١٩٦٤.
٤. الأعشى، أبو بصير ميمون بن قيس، ديوانه تحقيق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣.
٥. امرؤ القيس، ابن حجر الكندي، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د.ت.
٦. البحتري، الوليد بن عبادة، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت.
٧. تأبط شرا، ثابت بن جابر، ديوان تأبط شرا وأخباره، تحقيق علي ذو الفقار شاكور، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
٨. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزلم، دار المعارف القاهرة، ط٥، د.ت.



٩. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، اللطائف والظرائف واليوافيت في بعض المواقيت، جمعها الإمام أبو النصر أحمد المقدسي، مكتبة ومطبعة محمد صبيح وأولاده، القاهرة، ١٣٣٤هـ.
١٠. ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٦٣.
١١. الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبطه زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط٤، دت.
١٢. الحلبي، ابن الأثير نجم الدين أحمد بن إسماعيل، جواهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٠.
١٣. الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت بن عبد الله، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١.
١٤. الخزاعي، دعل بن علي، شعره، صنعة عبد الكريم الأشقر، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٦٤.
١٥. الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي، تاريخ بغداد، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.
١٦. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧.
١٧. الخنساء، تماضر بنت عمرو، ديوانها، شرح ثعلب، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ١٩٨٨.

١٨. الدولي، أبو الأسود ظالم بن عمرو، ديوانه، صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق محمد حسن آل ياسين، دار الهلال، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.
١٩. ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.
٢٠. ابن رشيقي، أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣.
٢١. ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، ديوانه، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨١.
٢٢. الزبيدي، محمد مرتضى بن محمد، تاج العروس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، الكويت، ط٢، ١٩٨٦.
٢٣. ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، دراسة عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.
٢٤. ابن أبي سلمى، زهير، شعره، صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.
٢٥. السيوطي، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط١، ١٩٥٢.
٢٦. السيوطي، جلال الدين، الكنز المدفون والفلك المشحون، وضعه يونس المالكي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٤، ١٩٥٦.
٢٧. الشنقيطي، أحمد الأمين، جامعا ومحققا، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار النصر للطباعة والنشر، د.ت.
٢٨. الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي ووكلاء للنشر، القاهرة، د.ت.

٢٩. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك، الوافي بالوفيات، باعتناء محمد الحجيري، صادر

عن جمعية المستشرقين الألمانية، دار فرانز شتاينر، فيسبادن، شتوتغارت، ١٩٨٨ .

٣٠. ابن أبي الصلت، أمية، حياته وشعره، تحقيق: بهجة عبد الغفور الحديثي، مطبعة العاني،

سلسلة كتب التراث، بغداد، ١٩٧٥ .

٣١. الطائي، حاتم بن عبدالله، ديوانه، تحقيق عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢،

١٩٩٠.

٣٢. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق ابو الفضل إبراهيم،

دار المعارف، مصر، ط٤، دت.

٣٣. العامري، لبید بن ربيعة، شرح ديوانه، تحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي

تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، رقم ٨، الكويت، ١٩٦٢.

٣٤. العبادي، عدي بن زيد، ديوانه، تحقيق محمد جبار المعبيد، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد،

دت.

٣٥. ابن العبد، طرفة، ديوانه، بشرح الأعم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال،

مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط١، ١٩٧٥ .

٣٦. العبسي، عنتره، ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه مجيد طراد،

دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢ .

٣٧. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، ديوان المعاني، شرحه وضبطه أحمد حسن

بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.

٣٨. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت،

ط٣، ١٩٧٩.

٣٩. ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، مصر، ط٣، ١٩٨١.
٤٠. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، الأنواء في مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨
٤١. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم ، عيون الأخبار، طبعة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤ .
٤٢. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، أدب الكاتب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٦هـ .
٤٣. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دت.
٤٤. القرطاجني، أبو حسن حازم بن محمد، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
٤٥. القشيري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.
٤٦. ابن قميئة، عمرو، ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مطابع دار الكتاب العربي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥م.
٤٧. المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
٤٨. المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران بن موسى، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء اللغة العربية، مصر، ١٩٦٠.
٤٩. المرزباني، الموشح، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، مصر ، ١٩٦٥.

٥٠. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين، الأزمنة والأمكنة، مطبعة مجلس دائرة المعارف، الهند، حيدر آباد، الركن، ط١، ١٣٣٢هـ.
٥١. المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية ببيروت، ج٤، دت.
٥٢. ابن المعتز، أبو العباس عبد الله، ديوان ابن المعتز: طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٧٠.
٥٣. المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تحقيق علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٧.
٥٤. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٥، ١٩٥٦.
٥٥. ابن النديم، محمد بن إسحاق، الفهرست، تحقيق مصطفى الشويحي، الدار التونسية، تونس، ١٩٨٥.
٥٦. الموصلي، إسحاق بن إبراهيم، ديوانه، تحقيق ماجد العربي، مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧٠.
٥٧. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥.
٥٨. النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧.
٥٩. أبو نواس، الحسن بن هانئ، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، طبعة القاهرة، ١٩٥٣.

## المراجع:

٦٠. إبراهيم، حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، ط٩، ١٩٧٩.
٦١. ألبرت. ج. فورجيوني، وآخرون، سيكولوجية المخاوف، ترجمة أحمد محمد مبارك الكندري، مراجعة حمدي محمد ياسين، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٥.
٦٢. إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي الرؤية والفن، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.
٦٣. الألويسي، حسام الدين، الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
٦٤. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، مصر، ط٥، د.ت.
٦٥. باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.
٦٦. بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٣م.
٦٧. بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ج٢.
٦٨. البستاني بطرس، أدباء الأعصر العباسية، دار مارون، بيروت، ١٩٧٩.
٦٩. جست، روفون، ابن الرومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصار، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

٧٠. جعفرية، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر

والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠٣.

٧١. جيدة، عبد الحميد، قصيدة الهجاء عند دعلب الخزاعي وابن الرومي، منشورات، دار

الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٥.

٧٢. الحافظ، منير، موسيولوجيا الرهبة- الأنا القومية وأنماط ثقافة الخوف، الناشر دار النابا

ودار المحاكاة، دمشق، ٢٠١١.

٧٣. الحاوي، إيليا سليم، ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، مكتبة المدرسة ودار

الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٥٩.

٧٤. الحاوي، إيليا، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت،

ط٣، ١٩٨٠.

٧٥. حتي، فيليب، تاريخ العرب المطول، دار الكشاف، بيروت، ط٣، ١٩٦١.

٧٦. الحذيفي، عبد الله طاهر، فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي، عالم الكتب

الحديث، إربد، وجدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩.

٧٧. الحر، عبد المجيد، ابن الرومي عصره حياته ونفسيته فنه من خلال شعره، دار الكتب

العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.

٧٨. حسام الدين، كريم زكي، الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان والفاظه في الثقافة

العربية، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١.

٧٩. حسين، طه، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط٧، دت.

٨٠. حمود، محمد، ابن الرومي الشاعر المغبون، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٨١. حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١.
٨٢. خليل، لؤي علي، الدهر في الشعر الأندلسي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٠.
٨٣. الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ج٣، ط٢، ١٩٧٤.
٨٤. الربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ٢٠٠٢.
٨٥. الربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ٢٠٠٠.
٨٦. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط٢، ١٩٩٩.
٨٧. الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.
٨٨. أبو الرضا سعد، نحو منهج نفسي في نقد الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.
٨٩. رفقة، فؤاد، الشعر والموت، دار النهار، بيروت، ١٩٧٣.
٩٠. سارتر، جان بول، نظرية في الانفعالات، ترجمة سامي محمود علي، طبعة دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.
٩١. سلام، محمد زغلول، الأدب في عصر العباسيين، منشأة المعارف، مصر، دت.



٩٢. سلام، محمد زغلول، دراسات في الأدب العربي - العصر العباسي، دار المعارف، الاسكندرية، دت.
٩٣. أبو سويلم، أنور عليان، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط ١، ١٩٨٣م.
٩٤. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة النهضة، ط ٢، ١٩٤٢.
٩٥. شحادة، عبد العزيز محمد، الزمن في الشعر الجاهلي، إربد، ١٩٩٥.
٩٦. شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.
٩٧. الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٦.
٩٨. صبيح، علي علي، عبقرية ابن الرومي، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٧٥.
٩٩. أبو صفية، جاسر، ابن الرومي ناقدًا، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨.
١٠٠. ضيف، شوقي، الرثاء، دار المعارف، مصر، ١٩٩٤.
١٠١. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ١٩٦٠.
١٠٢. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الثاني، دار المعارف، ط ١٢، ٢٠٠١.
١٠٣. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٦.
١٠٤. الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٧٠.
١٠٥. عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الاقصى، عمان، الأردن، ط ٢، ١٩٨٢.

١٠٦. عبد الغني، جمال محمد سعيد، الخوف عند الوجودية والنصرانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦.
١٠٧. عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٤٩.
١٠٨. العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤.
١٠٩. العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
١١٠. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، بيروت، دار التنوير، ط٢، ١٩٨٣.
١١١. عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
١١٢. عطوي، فوزي، ابن الرومي شاعر الغربة النفسية، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط١، ١٩٧١.
١١٣. العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٩٨٢.
١١٤. العلاق، حسين، الشعراء الكتاب في العراق في القرن الثالث الهجري، مكتبة التربية، بغداد، ١٩٧٥.
١١٥. علقمة الفحل، ديوان علقمة، تحقيق لطفي الصقال، ودرية الخطيب، مطبعة الأصيل بحلب، ط١، ١٩٦٩م.
١١٦. عيسى، فوزي، في الشعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٨.

١١٧. الغيضاوي، علي: الإحساس بالزمن في الشعر العربي من الأصول حتى نهاية القرن الثاني الهجري، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ٢٠٠٠م.
١١٨. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٦.
١١٩. فريد، عزيز، الأمراض النفسية العصبية، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٦٤.
١٢٠. فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ودارا للكتاب العالمي، إربد، ط ١، ٢٠٠٠.
١٢١. المازني، حصاد الهشيم، طبعة دار الشروق، مصر، ١٩٧٦.
١٢٢. ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢.
١٢٣. محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي، الشباب والمشيبي، مكتبة الدراسات الأدبية، سلسلة ٨٠، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
١٢٤. محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٨١.
١٢٥. مطلوب، أحمد، البلاغة والتطبيق، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠.
١٢٦. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ٢، ١٩٨٦.
١٢٧. المفتي، إلهام، في القصيدة العباسية، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢.
١٢٨. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١.

١٢٩. ميرهوف، هانز، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل،

مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك،

١٩٧٢م .

١٣٠. النويهي، محمد، ثقافة الناقد الادبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،

ط١، ١٩٤٩ .

١٣١. يارد، نازك سابا، كل ما قاله ابن الرومي في الهجاء، دار الساقى، لندن، ١٩٨٨.

١٣٢. يوسف، حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة

المصرية، القاهرة، ١٩٨٨.

#### الدوريات:

١٣٣. أشقر، محمد عبدالقادر، المؤثرات البيئية في شعر ابن الرومي، مجلة التراث العربي،

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٩٩-١٠٠، ٢٠٠٥.

١٣٤. حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، عالم المعرفة، دمشق، العدد ٢٩٨، سنة ٢٠٠٣.

١٣٥. صالح، عبد المحسن، الزمن البيولوجي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٨، عدد ٢، سنة ١٩٧٧

١٣٦. فضل، صلاح، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، عدد تموز، ١٩٨١.

## الأطروحات والرسائل الجامعية:

١٣٧. الحوراني، محمد، القمر في الشعر العربي القديم، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية،

الزرقاء ٢٠١٠، المبحث الثالث، من الفصل الثالث: قمر ابن الرومي.

١٣٨. الخوالدة، محمد صالح، صورة المجتمع في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراة، جامعة

اليرموك، ٢٠٠٩.

١٣٩. أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي: دراسة تحليلية لشعره، أطروحة دكتوراة، جامعة

القدس يوسف، بيروت، ١٩٩٧.

١٤٠. عبد الله، عيد، حمد، النزعة التشاؤمية في شعر ابن الرومي، رسالة ماجستير، جامعة

القاهرة، ١٩٨٣.

١٤١. عكو، سلمى إبراهيم، الصورة الفنية في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراة، جامعة

دمشق، ١٩٩٩م.

١٤٢. المحمد، روضة، اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري، رسالة ماجستير، جامعة

دمشق، ١٩٨٣.

## **Abstract**

**AL-Horani, Mohammed Issa. Aeon in the poetry of Ibn AL-Rumi. Ph.D. thesis, Yarmouk University , 2013, under supervision of Prof. Dr. Yunus Khairo Shanwan,**

There is no doubt that Ibn Al -Rumi one of the Arab poetry sensations who had a major role in the Al-Abbasi period .He was known for his strange behavior and his pessimism ,he suffered a lot which lead him to feel bitter and injustice. The fate harmed him badly that the wounds in his body could not be healed which resulted in his poetry being deep as his experiments are full of emotions of several burning ...He always attributed it to the Aeon which introduced a conflict with this invisible object that had different forms, colors and a variety of themes in his poetry.

After the poet extrapolation and a survey repetition of the Aeon and its belongings , and since the repetition was not in the framework of repeated pronunciation and definitions, it branched into several directions.It was all a justification for a serious study that was based on a re-extrapolation of his poetry mentioning the ages manifestation in addition to the analysis of some of the texts that we could name "Dahryat Ibn Al-Rumi."

The study came in a preface and five chapters preceded by an introduction and followed by a conclusion, it described briefly the meaning of Aeon in language dictionaries, its names, forms and manifestations as well as the way Arabs looked at him and struggled with him followed by the Aeon`s phobia.

The first chapter introduced the life of Ibn Al-Rumi, his personality and his poetry, briefly, serving this study, and included his status among the poets, his bureau, and the influences that formed the eternity`s image in

his poetry, whether it was public or private, ending with his relationship with age.

The second chapter talked about the Aeon's aesthetic discussion in the poetry of Ibn Al-Rumi. All the meanings of age were introduced in this chapter in addition to the artistic usage of the Aeon's image ,the poem's structure, it's language, style, music , rhythm, and its poetic purposes and overall what mattered most to the poet, so we stood by these purposes to benefit our research and did not get involved in the generalities.

In the third chapter I studied the manifestations of age and its motion which came in three sections. He described first the age's power as : deadly ,deceiver, traitor, betrayer ,spoiler and the second displayed the soldiers laid down on the ground. It emerged in his actions, suspicion, misfortunes , problems, accidents and falls. In the last section he talked through his poetry about the impact of age on growing old , youth , fright and fear, confrontation and surrender.

The fourth chapter in Ibn Al-Rumi's poetry talked about the time vision of the Aeon, addressing the total time through the past, present and the future as well as the partial time starting from centuries, ages, seasons, months, days and hours. Noticing that the last part of this chapter had researched the heavenly manifestations like the stars ,the adversity, the sun , the moon, the wind and the rain.

The final chapter of his message was titled : Dahryat Ibn Al-Roumi, the researcher selected a set of texts that represented the study's topic through with lessons and analysis in order to determine the effectiveness of age, the poet's view, and its role in the poem construction moreover being well-formed, which is selected texts that each represents a large group of similar texts in his bureau , which tried to remote for many of the texts that were qualified.

Accordingly, this study sought to develop a clear picture about the poet's view of age, after doing several studies and researches in this field. It was based on survey , analysis ,scrutiny, and follow-up of this phenomenon for its developments and the analysis of its finished examples,that majorly helped in many ways such in physiological, historical and interpretive way ,and last its formality.